



المجلة العامة لصور الثقافة

آفاق السيف

١٩

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي  
سامي السلاموني



إعداد: يعقوب وهبي

الجزء الرابع ١٩٨٩ - ١٩٩١

**إهداء 2005**

الكتب الإعلامي / فاروق خورشيد  
القاهرة

آفاق السينما

١٩

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي  
سامي السلاّموني

الجزء الرابع ١٩٨٩-١٩٩١

إعداد : يعقوب وهبي







الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

أنس الفقي

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

الإشراف العام

فكري النقاش

ألفاء المينما

رئيس التحرير

أحمد الحضري

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

# آفاق السينما

١٩

• الأعمال الكاملة للنقاد السينمائيين

سامي الميلاووني

الفترة الزمنية: ١٩٨٨ - ١٩٩١

• إصدار: مكتبة

• إصدار: مكتبة

• إصدار: مكتبة

للرسائل، باسم مدير التحرير  
الهيئة العامة لقصور الثقافة  
١٦ أحياء أمين سامي - قصر العيني  
رقم بريدي: ١١٥٦١

## الفهرس

٧	مقالات عام ١٩٨٩ .....
٩٥	مقالات عام ١٩٩٠ .....
٤٦٣	مقالات عام ١٩٩١ .....
٦٠٦	كشاف أسماء الأفلام .....

---

صورة الغلاف : عادل إمام ويسرا وحاتم نو الفقار فى لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان»  
إخراج نادر جلال.



مقالات عام: ۱۹۸۹

## « بداية ونهاية » مأساة كبيرة .. بكلمات قليلة

على الرغم من غزارة ما قدمته السينما من أعمال نجيب محفوظ ، تظل الأفلام التي أخرجها صلاح أبو سيف أفضل هذه الأعمال جميعا، سواء على مستوى فهم روح العمل الروائي واحترامه وتوصيل مضمونه بأمانة غير منقوصة ولا مشوهة أو مبتذلة.. إن لم تكن على العكس، أضافت إليها أيضا لغة السينما الأكثر تعبيراً وتجسيدا للفهم الشعبى البسيط ..

ومن بين أفلام صلاح أبو سيف التي أخرجها عن أعمال نجيب محفوظ .. بل من بين كل ما حولته السينما الى أفلام من رواياته على الإطلاق، يبقى أفضلها فى تقديرى وأكثرها اكتمالا فيلم «بداية ونهاية» الذى أصبح أحد كلاسيكيات السينما المصرية الخالدة.. وربما أحد الأفلام المصرية القليلة التى يمكن مقارنتها بالمستويات العالمية بلا تردد..

والغريب أن صلاح أبو سيف استعان فى «بداية ونهاية» بكتاب سيناريو لم يتعامل معه أبدا الا فى هذا الفيلم.. وهو صلاح عز الدين الذى كان أحد كبار الاذاعيين والمثقفين عموما قبل أن يترك مصر إلى لندن لأسباب لا يعرفها أحد...

ولأسباب غير معروفة.. لم يكتب أى تجربة سينمائية أخرى فى حدود علمى - غير سيناريو هذا الفيلم الذى كان تحفة سينمائية كاملة بكل المقاييس.

ومن المدهش أن يكتب حوار الفيلم كاتبان لم يتردد اسمهما كثيرا إلا فى بعض البرامج الإذاعية القديمة : أحمد شكرى.. ومحمد كامل عبد السلام..

وكان أحد عوامل الاكتمال الفنى الرائع لبداية ونهاية» غير هذا النص السينمائى الرائع، مجموعة الممثلين النادرة التى أحسن صلاح أبو سيف اختيار كل

واحد منها بدقة شديدة ليضعه فى مكانه الصحيح.

القصة فى «بداية ونهاية» معروفة.. الأم التى تحاول أن تحتفظ ببيتها قائما على أبنائها الأربعة بعد موت زوجها فجأة.. وفى انتظار صرف المعاش الضئيل.. وكل أنواع المشاكل والمصاعب الوحشية الناجمة عن الفقر فى مجتمع لا يرحم الفقراء ولا يترك لهم أى فرصة فى حياة انسانية.. ثم اختلاف مصائر هؤلاء الأبناء الثلاثة بين الطيب والشرير والقيح. والابنة الوحيدة المحرومة من الجمال.. والتى تدفعها ظروفها المنسوية لاحتراف السقوط رغم ذلك.. الى أن تنتهى مصائر الأسرة كلها بالسقوط المادى والروحى والجسدى معا.

والغريب أن تعود السينما المصرية بعد كل هذه السنوات لتعالج الموضوع نفسه تقريبا فى آخر أفلام فانت حمادة «يوم مو.. يوم طو» الذى أخرجه المخرج الشاب خيرى بشارة.. وحيث تمثل فانت أيضا دور الأم الأرملة التى تواجه الظروف نفسها ولكن مع اربع فتيات وصبى واحد، ولكى نكتشف أن «بداية ونهاية» الذى كان بالابيض والاسود.. أعمق بكثير .

وفى «بداية ونهاية» تكون الأم هى أمينة رزق بالطبع، هذا «الصوت» الخالد الذى لم يشخ أيدا.. وتتفوق إلى جوارها سناء جميل، هذه الممثلة العظيمة النادرة التى لم يعرف أحد كيف يستفيد من طاقتها الهائلة إن فى السينما أو فى المسرح.. وهى هنا فى أفضل أنوارها على الإطلاق .. نفيسة الأخت المحبة المخلصة التى تساعد أمها وأشقاها بالحياكة بالأجر، على ماكينة الخياطة وتحصل على قروش قليلة تنسها فى يد أخيها الأصغر الذى تحبه، حسنين، الشاب اللاهى.. شديد الطموح والمتمرد على حياة الفقر..

وحسنين هذا هو عمر الشريف.. الذى كان حينذاك فى قمة شبابه وتألقه.. لكنه ومنذ أن اكتشفه يوسف شاهين فى «صراع فى الوادى» لم يكن قد أكد نفسه بعد كممثل أكثر منه شابا وسيما... أما فى «بداية ونهاية» فهو يمثل أعمق أنواره فعلا ويؤكد تماما أنه ممثل بكل معنى الكلمة.. وأنه كان قد أصبح فعلا فى السينما المصرية.. وحتى قبل أن يلتقطه بفيدي لين فى «لورانس العرب» ليصبح عالميا بعد ذلك..

وهو هنا هذا الشاب الفقير، ولكت المتمرد إلى أقصى حد على ظروف فقره .. الطامح إلى الطبقات العليا والحياة الجميلة.. وهو يصير على أن يصبح ضابطا فى

الجيش مجرد الابهة التى تمنحها له «البذلة الرسمية».. حتى لو جاءت هذه المكانة من فلوس أخيه الأكبر فريد شوقى، البلطجى.. والقواد وتاجر المخدرات.. أو من أخته نفيسة التى تسرب له النقود من بيع جسدها.

وهكذا تكتمل خيوط المساة المركبة عند نجيب محفوظ فى هذا الصراع الوحشى لتجاوز الفقر والمهانة.. ومحنة الصعود مجسدا فى عمر الشريف، ولو على جسدى القواد والعاشر.. وفى مشهد خالد يبدى هذا الشاب المغرور تأففه من هذا «العالم التحتى» المشوه الذى يعيشه أخواه ويرتزقون هم منه.. فيقول له فريد شوقى أن هذا العالم هو الذى علمه وأنفق عليه حتى ارتدى هذه الحلة الرسمية التى يزهو بها وهذه النجوم التى تتألق على كتفيه.. فإذا كان قد اكتشف فجأة أن هذه النقود ملوثة فعليه أن يخلع هذه الحلة ليبدأ من جديد مع أخيه القواد حياة أخرى «نظيفة».

وبينما يواصل الأخ الثالث الطيب كمال حسين حياته البسيطة المتواضعة المستقيمة، كاتباً صغيراً فى مدرسة طنطا، يسعى وكيلها لتزويج ابنته، تكون مأسى الأطراف الأخرى قد اكتملت تماماً..

الأم أمينة رزق التى باعت أثاث بيتها قطعة قطعة لتتفق على أولادها فى انتظار معاش زوجها الميت الذى يعطل وصوله إلى الأسرة الفقيرة، الاحتلال الانجليزى، الذى عقد حياة الناس ليكرهوا أنفسهم ويكرهوا بلادهم أيضاً.. ولا تكاد هذه الأم تلتقط أنفاسها قليلاً بتحسّن أوضاع أبنائها الذين أصبحوا قاندين على الكسب، حتى تكتشف أنها كانت تخسر تدريجاً ومن دون أن تدرك، شرف ابنتها العانس المحرومة من الجمال، والتى أغواها صلاح منصور ابن البقال، ثم هجرها بعد ما نال مأزبه منها، فهامت فى الشوارع يلتقطها أى عابر فى سيارة مقابل نصف ريال.

أما الابن المغرور المتطلع الى القوة والثراء فهو يواجه مأساة عمره عندما يكتشف أن أخته التى أحبته كثيراً ومنحته مالا كثيراً، قد قبض عليها بتهمة الدغارة ومطلوب منه تسليمها من قسم البوليس.

وفى مشهد خالد آخر، يدخل عمر الشريف على أخته نفيسة - سناء جميل - المحجوزة مع العاهرات.. ليواجه ليس سقوط أخته فحسب - فقد لا يعنيه هذا كثيراً فى الواقع - وإنما سقوط عالمه المصنوع والمزيف كله، بكل الابهة والقوة التى سعى إليها كثيراً.

ويقليل من الكلام.. يصبحها معه من قسم البوليس.. إلى سيارة.. إلى شاطئ



النيل وهناك لا يوجد إلا حلا واحدا لا يقترحه أحد على أحد .  
فوسط دموعها الذليلة المنكسرة بعد حياة كاملة من البؤس، تنتظر نفيسة إلى  
أخيها حسنين الضابط الجميل الأنيق الذي أحبته كثيرا.. وتتقدم خطوات إلى حاجز  
النهر. وفي ثوان لا يحسها أحد، تغيب في الأعماق تكفيرا عن إساءتها إلى بذلة  
الضابط الرسمية.

ويتردد حسنين نفسه قليلا بين حزنه على أخته التي أحبها وصنع لها مؤسساتها  
رغم ذلك، وبين أنانيته وحب حياته الشخصية والاستمتاع بالمجد الذي سعى كثيرا  
من أجله.. ولكن هل أصبح لأي مجد معنى بعد هذه الفضيحة ؟  
وبما تبقى فيه من أصل طيب ريته عليه أم مكافحة وعظيمة لن يقوى على  
مواجهتها بعد ذلك، يحسم أمره، ويتقدم خطوات نحو النهر.. ويلحق بنفيسة..  
منتحرا، ليصبح بعض المارة الذين شهدوا المساة بعد قليل : « لا حول ولا قوة إلا  
بالله »!!

وتكون هذه الكلمات هي كل ما خرج به من هذا العالم، ضحيتان لبؤس إنساني  
عظيم.. لا يقدر على تجسيده إلا فيلم عظيم.. جاء أصلا من كاتب عظيم حتى قبل أن  
تجيئه «نوبل»..

## بعد ٢٧ سنة على عرضه «ظلمت روجي»: أشرار الماضي بمقياس الحاضر

فيلم «ظلمت روجي» الذى أخرجه ابراهيم عمارة ومثلته شادية مع محسن سرحان وفريد شوقي وسليمان نجيب... من خلاله يمكن أن نعرث على كثير من ملامح السينما القديمة التى تردت كثيرا بعد ذلك فى أفلام أخرى حتى أصبحت «لونا» أو «مدرسة»!

فسليمان نجيب فى هذا الفيلم، هو «الباشا» أو «البك» التقليدى فى الفيلم المصرى.. رجل أرستقراطى أنيق جدا ولطيف، تتجسد فيه كل معالم «الشياكة» مظهرا وسلوكا، بحيث يتمنى كل مشاهد أن يصبح مثله. أو أن يكون أبوه على الأقل، أو عمه «باشا» لطيفا من هذا النوع، ليحل كل مشاكله.. فهو غنى جدا بالطبع، وإن كان الفيلم لا يهتم بأن يقول لنا كيف ومن أين.. ولكنه «غنى وخلص» ولجود أنه باشا أو بك.. ففى الفيلم المصرى القديم لا يمكن أن تعرف إلا نادرا ماذا يعمل الناس أو نوعية مهنتهم.. وبالأزات هؤلاء «الناس الأكابر».. فالباشا هو باشا لأن الله خلقه هكذا.. والمهنة المتواضعة فقط هى التى يمكن أن تتحدد بوضوح.. ولكن سليمان نجيب فى «ظلمت روجي» هو مجرد ثرى مجهول الهوية وكأمر واقع.. وإن كان فهو يعيش فى بذخ، وفى هذا القصر الكبير نرى «الهول» الذى تصعد منه السلام على اليمين وعلى اليسار إلى الدور العلوى.. وفى هذا «الهول» حدث ٧٠٪ على الأقل من أحداث السينما المصرية.. ففیه تلتقى البطلة والبطل وأصدقائهما.. وفیه تحدث مشاهد الحب والخلاف والمؤامرات.. ثم فيه يحدث «الفرح» الذى لا بد من أن ينتهى به كل فيلم، حيث يتناثر الضيوف فى الأركان ليفسحوا المكان للراقصة التى تزف العروسين ..

ولكننا نفهم على الأقل أن سليمان نجيب هذا عنده «دائرة».. وهو تعبير كان شائعا أيام الانقطاع عن أرض زراعية كبيرة يملكها الباشا، وموظفو الدائرة هم الذين يديرون أعمالها.. ووكيل الدائرة هذه المرة هو الشاب الأنيق محسن سرحان الذى يدير مكتباً به عدد من الموظفين.. وفى ظروف ما يتعرف الباشا سليمان نجيب صاحب الدائرة على أخت وكيل دائرته فيقع من حبها، على الرغم من أنها فى عمر ابنته شادية.. الفتاة المثالية الحاملة التى تمتلك كل براعة الدنيا والتى تعيش على ذكرى أمها المتوفاة.. ومع ذلك فهى توافق على أن يتزوج أبوها الباشا من جديد.. غير عالة بالمأسى التى سوف يسببها لها هذا الزواج.. ولكننا قبل أن نتابعها، لابد من أن نلاحظ بالطبع أن شادية هذه، وقعت هى الأخرى وفى التوقيت نفسه فى حب محسن سرحان وكيل دائرة أبيها.. وشقيق الزوجة الجديدة لوالدها، والتي هى فى مثل سنها.

واسبب غامض، نكتشف أنه بينما محسن سرحان شاب طيب وشريف ومثالى جداً، بحيث يكون جديراً بحب شادية الصغيرة المثل الأعلى لكل الفتيات فى ذلك الوقت.. فإن أخته شريفة بشكل خرافى.. إلى حد أنها على علاقة بفريد شوقى نموذج «الشهير التاريخى» فى السينما المصرية والذى يعمل هو نفسه موظفاً فى دائرة الباشا.

وهكذا تتشابك قصص غرامية سداسية.. فالباشا يحب أخت موظفه ويتزوجها.. فيرد عليه أخوها الموظف بأن يحب ابنته شخصياً.. بينما تحب الأخت موظفاً آخر عند الباشا زوجها.. وتظل على علاقة خائنة به حتى بعد زواجها، ليس لمجرد أنها ترفض التوبة.. وإنما لأن مشروع زواجها نفسه من هذا العجوز الثرى كان من تخطيط عشيقها الشريف فريد شوقى الذى أغراها بهذا الزواج لكى تبتز ثروة زوجها.. ثم لكى يبتزها هو شخصياً أولاً بأول وبالطريقة التقليدية فى أفلامنا.

فالشهير مقيم عادة فى الكاباريه ليل نهار.. وهو لكى يسكر وينفق على الراقصات محتاج بالطبع إلى مال لا يمكن أن توفره له وظيفته المتواضعة، ككاتب صغير فى «دائرة» الباشا.. ثم لابد من أن نراه بالطبع فى سهرات القمار حيث يخسر باستمرار.. ففريد شوقى، هذا النمط التاريخى للشهير من أفلامنا، لابد من أن يجمع بين كل هذه المميزات.. ومع ذلك فنحن نرى دائماً امرأة تحبه.. على أية؟ لا يدري أحد.. ولكن هناك دائماً هذه الخطابات أيضاً التى لابد من أن تكون

أرسلتها إليه، لكي تجيء الفرصة، عندما تناسب كاتب السيناريو، لكي يهديها بتسليمها لزوجها.. وهي مسألة تعرضت لها فانت حمامة وشادية وكل بطة أخرى في أفلامنا..

واللطيف في هذه الأفلام هو خفة الدم.. حتى في الشر.. وهو لفظ مهذب استخدمته هنا بدلا من السذاجة.. فحتى الأشرار مهم خفيف.. ونحن لا نستطيع أبدا أن نكره فريد شوقي في هذه الأفلام على الرغم من كل ما يصنعه بالبطة التي نحبهها.. ربما لأن الشر نفسه في ذلك العصر كان بريئا وأقل دموية من «الشر المعاصر» لو صح هذا التعبير.. والخلافات كلها بسيطة.. مجرد مجموعة من الخطابات الفرامية يبرز بها الشرير سيدها، لكي تمدد بقلوب المقامرة، وإلا سلمها لزوجها.. والمبالغ نفسها التي نسمعها في هذه الأفلام هي مبالغ مثيرة للإشفاق.. وأحيانا للضحك.. فلنصف يدعشنا أن الشرير فريد شوقي يرفع «حاجب الشر الأبيض» مهددا متوعدا عشيقته من أجل أن تعطيه مائة جنيه.. أو «بالكتير خالص» خمسمائة جنيه.. وهو مبلغ لم يعد يكفي لسهرة في هذه الأيام في أحد الفنادق.. ومع ذلك فإن «عقدة الفيلم كله، ويكل معاركه ومآسيه تدور حول مبلغ كهذا.. فأى عصر جميل.. بل أى «شر جميل» وعبيط كان هذا..!

والواقع أن الخير نفسه كان بريئا أيضا.. فكل شيء سهل ويحدث بسرعة وبالصنف.. فشادية مثلا تقع في حب محسن سرحان، الذي يعمل موظفا عند أبيها بلا سبب واضح، ومن مجرد مشهدين أو ثلاثة، يكلمها خلالها كلاما ناعما رومانطيكيا جدا.. وبينما يرتدى «البدة والكراقة» وهما الزي الرسمي لكل بطل ولا يمكن أن يخلعه أبدا.. فيكفي أن يقوم «بتسبيل» عينيه ويحدثها عن الحب والإخلاص والوفاء والسعادة المتناهية.. حتى تقع البطة في حبه.. ولأن البطة هنا هي شادية، إحدى ألمع مطربات السينما العربية.. فهي لا بد أن تغنى طبعاً.. مرة وهي فرحة وتكاد تلير من الحب.. ومرة وهي مقهورة جدا وتشكو للسماء من حظها الأسود. والتنوع موجودان دائما في كل الأفلام ومع كل المطربين الممثلين.. ونحن نرى شادية في «ظلمت روحي» تصحب محسن سرحان في السيارة عاتنين من الاسكندرية إلى القاهرة.. حيث تستغرق الطريق الصحراوي والمسافة أكثر من ٢٠٠ كلمات أغنية حب تقول كلماتها الجميلة جدا :

«أنا وانت وصحرا وعريية..

والدنيا لمحسن وجورية (وهذا اسم كل منهما فى الفيلم)  
النسمة معاك حلوة جميلة..  
من غير أزهار ولا خميلة..  
والسكة لمصر طويلة..  
وإن طالت .. ماتطولش عليا..»

والكلمات نفسها نموذج لجمال كلمات أغنيات أفلامنا القديمة وبقة صياغتها  
حسب الظروف الدرامية لتوظيف الأغنية.. وحيث كان شعراء الأغنية، المبدعون حقاً،  
يشترون فى التصور الكلى للأحداث.. فنحن نلاحظ هنا مثلاً أن كاتب الأغنية  
يوظف كلماتها فى خدمة موقف عاطفى فى سيارة فى الطريق من الاسكندرية إلى  
القاهرة بحيث يقدم لنا ما يشبه «المصورة».. وهذا هو الشكل الأمثل للأغنية  
السينمائية التى أصبحنا نفتقدها فى سينما اليوم ..

ولكن الحياة ليست كلها أغاني حب وسعادة بالطبع.. فالأسرة كلها تعود الى  
القاهرة لتتصاعد عناصر الصراع بين كل الأطراف.. فالزوجة الخائنة مصممة على  
السيطرة على كل حياة زوجها العجوز الثرى، بتخطيط من عشيقها الشرير الذى  
يبتز فلوسها التى هى فلوس زوجها.. بينما الأبنة البرينة شاذية تحاول مقاومة الشر  
بالتعاون مع حبيبها محسن سرحان الذى يتصدى لفساد وانحراف أخته. ومع ذلك  
يعجز عن وقف مؤامراتها التى تتواصل بجرأة شديدة، تصل إلى حد «العبث» فى  
بناء السيناريو.. فالأشرار فى هذه الأفلام أشرار مطلقون الى أقصى حد.. والطيبون  
أطهار وأنقياء إلى حد البلاء.. والألوان مقسمة بين الأسود والأبيض بلا أى احتمال  
لذرة رمادية بين الاثنين .. والمصانعات المستمرة بلا هوادة وبلا أى تحول بين  
الأطراف مناسبة للصراع الدرامى والطبيعة البشرية نفسها التى لا يمكن أن تمضى  
بهذه الاستقامة، سواء فى طريق الخير أو الشر بلا لحظة ضعف أو مراجعة..

ومحسن سرحان الذى يمثل عنصر الخير يتصدى لفريد شوقي عشيق أخته  
المتزوجة، ولكنه عاجز تماماً عن ردع دهانه الذى يبدو غير قابل للهزيمة.. وتحدث بين  
الاثنين مساجلات كلامية مغلظة بالفموض حتى لا يفهم الزوج المخنوع.. وهو مشهد  
تقليدى آخر يتكرر كثيراً فى الأفلام بين فريد شوقي والفتى الطيب، فى الفيلم،  
سواء كان محسن سرحان أو عماد حمدي.. حيث يتحدث الإثنان بالرموز التى لا  
تفهمها الأطراف الأخرى فى المشهد، ولكن يفهمها المتفرج الذى يستمتع جداً بمثل

هذه المبارزات الكلامية :

محسن سرحان : أنا واثق من نفسى قوى.

فريد شوقى : تراهن ؟

محسن سرحان : بحياتى.

فريد : لا يا محسن بيه .. أصل حيائك غالية علينا قوى !

وعلى مستوى آخر تحدث مبارزات كلامية بين شادية وزوجة أبيها القانية اللعوب بعد ما اكتشفت ألعيبها .. حيث تصر الزوجة على إخفاء صورة أم شادية الراحلة من البيت .. فلا تملك شادية إلا البكاء بضعف وسلبية البطلة فى معظم أفلامنا .. فى الوقت الذى يمتد هذا الصراع إلى الخادمات أيضا .. أما وداد حمدي «الخاتمة التاريخية» فى الفيلم المصرى فتتحيز لسيدتها، زوجة الأب الشريرة .. ولذلك فهى شريرة مثلها .. فتشتبك فى عراك كلامى ثم جسدى مع خادمة شادية التى لا بد من أن تكون بريئة مثلها هى الأخرى !

وخلال هذا كله لا نحس بأى تصاعد درامى فى الموضوع الأساسى للصراع الذى يكون قد استهلك لكثرة ما أُلح عليه السيناريو بمثل هذه التفاصيل .. فلا يحدث جديد سوى أن فريد شوقى يزيد من حدة اغرائه لعشيقته بسرقة نقود زوجها وإرسالها له .. فمن أجل هذا خطط بنفسه لهذه الزيجة .. وهنا نسمع عبارات من الحوار المألوف لفريد شوقى والذى أصبح من «المثورات» المميزة لهذا النوع من الأفلام :

- الطبخة استوتت ياست هانم وانتى عايزة تلطفيها لوحديك؟.

ويهددها بهجرها وفضح سرها بتسليم الخطابات الغرامية لزوجها .. فترجوه باكية:

- أنا مش حسيبك أبدا .. أنا بحبك.

فيتراجع بهاء محاولا اقناعها بكأس يقدمها لها :

- المسألة عايزة شوية تكتيك .. إحنا لسه بنرسم فى الأساس .. اشرب يا جميل!

ثم يقتنعها بأن تعطيه قطعة من مصاغها مادامت عاجزة عن الحصول على الفلوس السائلة .. ومنطقه هنا هو :

- الصيغة تيجي وتروح .. أنا حرجعها لك تانى .. انتى بتشكى فى نعمتى؟ .. آه .. أنا راجل لى كرامة .. محبش أخذ فلوس من ستات أبدا .. اشرب يا جميل !.

ولا بد من أن جمهور الصالة كان يطير فرحا لمثل هذه العبارات عندما يسمعونها من فريد شوقي بالذات بجانبه الشديدة في تقديم الشر.. لأن هذا الجمهور يعرف جيدا أن هذا الرجل لا يعيش في كل الأفلام إلا على «فلوس الستات».. والمفارقة هنا تؤدي إلى الأعجاب فضلا عن الضحك .. وهنا تكمن الخطورة !.

وفي الوقت نفسه تكون العلاقة قد تنامت بين شادية ومحسن سرحان.. ولكن الاثنين عاجزان عن مواجهة الشر والخيانة حفاظا على بيت الزوجية وعلى حساب عذابتهما شخصيا.. وهنا قمة النبيل والملائكية في مقابل قمة الخسة والنذالة. فالأطراف منقسمة جدا كما قلت ولا تهاون في «فصل الألوان».. ولا تملك شادية إلا أن ترفع وجهها الى السماء شاكية : «مسير الحق يظهر».. ثم بلهجة درامية هائلة كانت من الملامح الأساسية في أفلام إبراهيم عمارة التي تستعين كثيرا بالآيات القرآنية والحكم والمواعظ :

«رينا يمهل .. ولا يمهل» فيهدف لها محسن سرحان في انبهار : انتي ملاك!.

وفي «بريتية» قمار أخرى يخسر فريد شوقي مزيدا من النقود.. ولكن مشهد القمار هذا كان أساسيا في كثير من الأفلام.. حيث يبدو أن الجمهور كان يستعذب كثيرا أن يرى المائدة الخضراء وقد تحلق حولها اللاعبون ومع لقطات مكبرة «كلوزات» لأوراق اللعب وكلمات كهذه:

- صوالد.. اكسب.. كاريه روا.. كاريه أس.. يخسر.

وينهض فريد شوقي عن المائدة قائلا : ربع ساعة وحبيب فلوس حالا.. ربع ساعة وحطى التراييزة نار.. ثم ويجرأة شديدة يذهب الى قصر عشيقته التي تعتذر مرعوبة من أنها لا تملك الآن أية نقود.. فيخلع من اصبعها خاتم الزوجية (!!) وهو يهددها «بالجوابات» التي يحتفظ بها.. «تحبي أسلم لجوزك جوابات العشق والغرام يا ست هانم علشان تنتردى في الشارع؟».

وفي المشهد التالي تتسلل العشيقه الى شقته، والسبب لا يدريه أحد، إلا المخرج وكاتب السيناريو بالطبع.. وهنا يكون الفيلم قد قرر أن ينتهي.. فهي تضبط معه عشيقه أخرى بالطبع.. والمدهش أنه لا يخفى هذه العلاقة. وإنما على العكس يعترف ببساطة لعشيقته المخدوعة :

- أنا كنت بحبك علشان خزنة الفلوس.. وأنا باموت في الفلوس!.

فتصوب مسدسا اليه ببساطة أشد .. وتقتله ليرتاح الفيلم والبشر جميعا من شروره !

وفى مشهد تقف فيه كل الشخصيات «بالروب دى شامبر» - وهو ملمح آخر ثابت من ملامح هذه الأفلام - تحدث المواجهة النهائية.. تعترف الزوجة الخائنة أمام أخيها وزوجها الباشا بأنها كانت خائنة.. ويأنها قتلت عشيقها.. ثم تابت.. ولكنها تظف هذا بموعظة لأبد منها.. يوجهها المخرج أصلا للمتفرج لأن النهاية لأبد من أن تكون أخلاقية :

- النفس أمارة بالسوء.. رينا إدانى.. أنكرت نعمته.. واللى يخون النعمة.. يزول عنه الحلال !.

وهنا أتخيل أن جماهير «الترسو» لأبد كانت تضج .

وبينما يحتضن محسن سرحان حبيبته الملاك الطاهر شادية.. ينطلق صوت المعلق الذى كان يتردد دائما فى أفلام إبراهيم عمارة قائلا بعبارات فخمة والقاء أخلاقى مهيب : «وأسدل الليل ستائره على القاهرة.. وعلى مجرمة عاشت فى الأرض فسادا.. وكما قال الله تعالى : «أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم».. لكى يخرج المشاهد الطيب وقد تطهر وتنفس الصعداء لانتقام السماء من كل الأشرار والظالمين على الشاشة على الأقل.. إن لم يكن هذا ممكنا فى الواقع..

ولم يكن فيلم «ظلمت روحى» إلا نمونجا لنوع من السينما .. ولحظة من عصر، كان بيتسم بكثير من البراعة وحسن النية، ولم يكن ناضجا تماما ولا منطقيا.. ولكننا مازلنا نحبه فنتابعه بشغف، لأنه يذكرنا بأفضل ما كان فينا.. ولم تكن هذه حكاية لفيلم.. وإنما مجرد محاولة لتذكر عصر.. أو أرجو أن تكون كذلك !.



## فاتن حمامة .. وذكاء الاستمرار الذي جعلها تقبل « عيوشة » !

كما كانت الممثلة الكبيرة فاتن حمامة دائما نموذجا ومثلا أعلى للأخريات - سواء الممثلات أو الفتيات العاديات - فانها تعود الآن أيضا ويعد عمر سينمائي حافل، لتعطي درساً في «ذكاء الاستمرار».. أى كيف تستطيع الممثلة أن تستمر على القمة وهي تغير الإطار الذي تظهر من خلاله على الشاشة بما يتناسب تماما مع كل مرحلة من مراحل أدائها شكلا وموضوعا.. وهي موهبة خطيرة قد تجيد الممثلات العالميات مثل جين فوندا وفانيسيا ريجريف توظيفها من أجل ضمان التآلق الدائم.. بمجرد القدرة على اختيار الدور والشخصية المناسبة لكل سن، ومن الفتاة الصغيرة العاشقة والمعشوقة التي تصلح لأنوار «سندريللا» إلى الفتاة الناضجة التي يتحول حتى العشق عندها إلى تجربة أعمق، الى نور الزوجة التي تواجه مشاكل البيت والأبناء.. إلى الأم أو حتى الجدة الأكثر خبرة وحنكة.. والتي قد تكون أكثر توهجا اذا وضعت نفسها في الدور المناسب وفي الإطار المناسب من أى سندريللا .

وفاتن حمامة التي بدأت في السينما مجرد طفلة في السابعة أو الثامنة أمام محمد عبد الوهاب في فيلم «يوم سعيد» عام ١٩٣٩ .. ظلت ملكة متوجة على الشاشة بالنسبة للمجتمع العربي كله طوال هذه السنوات .. وظلت نموذجا وأسطورة عند المرأة العربية بالذات .. بمجرد استخدامها الذكي لموهبة «الاستمرار» هذه. ولأنها كانت تلتقط بسرعة الظروف المحيطة بها شخصيا.. ثم الظروف المتغيرة بسرعة في المجتمع والنوق والمزاج العام كله من حولها.. لتغير نفسها بسرعة هي أيضا بحيث تكون دائما في المكان ليس المناسب لها فقط .. بل والذي تستطيع فيه أيضا أن تكون الأفضل .

ولا مجال هنا بالطبع لاستعراض مراحل تطور فانت حمامة كنجمة أولى للسينما العربية.. ولكن علينا فقط أن نتأمل آخر أفلامها «يوم مر .. يوم حلوه» الذى عرض عرضه الأول فى مهرجان قرطاج فى تونس أواخر العام الماضى فقابلتها الجماهير والصحافة وكل أجهزة «الالتقاط» هناك استقبالا حافلا.. أكد بلا شك أنها مازالت هى هى فانت حمامة مهما تقدم أو تغير الزمن..

والدرس الذى تعطيه هذه النجمة الكبيرة للأخريات فى هذا الفيلم.. هو أنها توقفت عن العمل لعدة سنوات منذ فيلمها السابق «ليلة القبض على فاطمة».. والحجة منطقية جدا : أنها طالما لم تجد العمل المناسب لما تريده الآن وما يصح أن تظهر به.. فلماذا العمل أصلا ؟ وهى عادت فى هذا الفيلم عندما وجدت نفسها فيه.. ولكى تعطى الدرس الذكى الآخر.. فهى تدرك أن السينما المصرية تجدد نفسها الآن مع عدد من المخرجين وكتاب السيناريو الشباب.. محمد خان وعاطف الطيب وخيرى بشارة ورأفت الميهى وبشير الديك.. وقالت لى فانت حمامة أنها تتابع باهتمام شديد أفلام هؤلاء الشباب على شرائط الفيديو.. وأنها معجبة بمحاولاتهم - كل فى اتجاهه وأسلوبه - ليقدموا شيئا جديدا ومختلفا عما قدمه أساتذتهم.. وهى أدركت بالتأكيد وبذكاء شديد أن مقاليد الأمور فى السينما المصرية لابد أن تنتهى الى أيدي هؤلاء الشباب.. وهى التى عملت مع كبار مخرجى مصر كلهم تقريبا.. تترك أيضا أنها لا يمكن أن تغلق دائرة عملها على «الكبار» وحدهم.. فلماذا لا تجدد أسلوبها وأفكار أفلامها مع هؤلاء الشباب الذين يملكون «نفسا» جديدا فى موضوعاتهم وأساليبهم السينمائية نفسها.. فهى لابد ستكون إضافة هامة عندما تجتمع خبرة النجمة الكبيرة مع شباب - وربما جنون - المخرجين الجدد.. وأعتقد أن هذا كان هو ما فكرت فيه عندما عقدت عدة لقاءات مع المخرج محمد خان للبحث عن موضوع فيلم يخرجها لها ويبدو انهما لم يتوصلا اليه تماما.. فكانت مغامرته الجريئة بالعمل مع مخرج جديد هو خيرى بشارة - ثلاثة أفلام سابقة فقط - ومع كاتب سيناريو جديد أيضا هو فايز غالى..

الدرس الأهم فى قيام «السيدة الكبيرة» ببطولة فيلم «يوم مر .. يوم حلوه» هو أنها تلعب دور الأم لأربع بنات وولد واحد.. وهى مسألة قد تكون فعلتها مرات كثيرة من قبل آخرها فى فيلم «امبراطورية ميم».. ولكنهن هذه المرة بنات كبيرات «على وش جواز» كما يقول التعبير العامى المصرى.. بل أن واحدة منهن فانتها بالفعل سن

الزواج.. وكانت هذه هي مشكلتها في الفيلم.. والتالية لها تزوجت وأنجبت فعلا.. فأصبحت فانتن حمامة جدة.. وهي مسألة ترفضها ممثلات «كبيرات» أخريات.. قد تكون الواحدة منهن جدة بالفعل في الحياة .. ولكنها في السينما ترفض الخروج من مرحلة الطالبة في الجامعة التي مازالت تطلق صفاتها.

الأهم من ذلك أن فانتن حمامة تلعب دور «عيوشة» الأم المصرية الفقيرة والتي تعيش في حي «العسال» أحد أفقر أحياء منطقة شبرا الشعبية الضخمة في القاهرة.. وفي بيت بالنور الأرضي في حارة ضيقة مختنقة وفي آنس ظروف حياة من أجل أن تربي أولادها.. وتلبس السواد طوال الفيلم فلا تكاد تغير ثوبها أبدا ولا تتزين بأي زينة.. فهي إذن تتخلى مقابل نور جيد يرضى طموحها كممثلة.. عن كل مواصفات النجمة بالمفهوم التقليدي الشكلي «المزوق» عند الأخريات.

فما هي قصة «عيوشة» مع أبنائها الخمسة في «يوم مر.. يوم حلو»؟ أنها أرملة مات زوجها الذي كان عازفا في إحدى فرق الجيش الموسيقية.. ومازالت تجاهد لاستخلاص معاشه من برائن الروتين ليساعدها في الانفاق على أربع بنات وولد تركهم لها بلا أي مورد.. وهي هنا تذكرنا إلى حد كبير بأمنية رزق في فيلم صلاح أبو سيف الشهير «بداية ونهاية».. فهي نفس الأم التي تقاها برحيل الأب تاركا لها وحدها مواجهة حماية البيت والأسرة والأبناء في ظروف شديدة القسوة وبلا أي معين .

فالابنة الكبرى سناء التي تلعب دورها الممثلة المسرحية الجديدة حنان يوسف هي فتاة عاملة في أحد المصانع لتساعد أمها في الانفاق وتخطت سن الزواج.. تقدم للزواج منها بالفعل عرابي النجار الشاب - يلعب دوره المطرب محمد منير - الذي ترفضه العائلة رغم ذلك لفساد أخلاقه.. ولأنه يفرض نفسه على الأسرة الفقيرة فيما يشبه الابتزاز.. فهو يساوم على زواج الفتاة مقابل شروط شبه مستحيلة منها السكن معهم في نفس البيت وضرورة شراء ثلاثة لأنه لا يستغنى في الصيف عن الماء البارد والبطيخ المثلج.. بعد أن ذاق حلوة هذه المتع الصغيرة حين سافر للعمل في بلد عربي وعاد ببيع النقود.. ومحاولة الأسرة كلها طوال الفيلم.. هي لتدبير هذه الطموحات المستحيلة رغم ظروفها الصعبة.. ولمجرد انقاذ الابنة الكبرى من محتنتها التي اعلنتها بوضوح حين قالت لأمها أنها.. خلاص.. لم تعد قادرة على احتمال الحرمان من الرجل.

أما الإبنة الثانية فهي سعاد التي تلعب دورها باقتدار كبير عبلة كامل.. وهى الزراع اليمنى العاقلة لأمها.. والتي تمارس مغامرات صغيرة مع بائع اللبن الشاب تنتهى بفضيحة يمكن تداركها.. قبل أن تفر من هذا الجحيم لتتزوج سرا من عامل أخرس - محمود الجندي - يحبها وينجب منها طفلة تصبح هى الأمل الوحيد .

أما الإبنة الثالثة فهي لمياء التي تلعب دورها المغنية الشابة سيمون فتدهشنا بان أدائها كممثلة أفضل منها كمغنية.. وهى فى الفيلم نموذج للجيل الجديد الحائر وسط ضغوط صعبة لابد أن تنتهى به الى الضياع.. فهى جميلة لعوب تطمع فى الحياة السهلة.. تساعد أمها بالعمل كمساعدة ممرضة تحقق المرضى بالأجر ولكنها تتحول الى حقن الممننين بالمخدرات لتحقيق مزيد من المال.. وسرعان ما تقع فريسة لاغراعات زوج أختها النجار النذل الذى يبدو مصمما على تحطيم هذه الأسرة بالكامل.

وهكذا تنهار كل حصون «عيوشة» الأم البطلة التى حاولت بها حماية بيتها وما تبقى لها.. فحتى الصبي الوحيد الذى علفت عليه أمالها كرجل البيت الصغير.. تحيط به كل أشكال الإهانة والشقاء هو الآخر فى كل عمل التحق به بعد أن ترك المدرسة ليحمل الهم مبكرا.. فلا يملك الا أن يهرب تمردا على كل شئ.. وفى مشاهد بديعة نراه هائما على وجهه فى الشوارع وحيدا بائسا باحثا عن أى قشة أمل .

وفى مشهد الختام الأكثر روعة.. يجيء صباح العيد.. والكلى فى فرحة انتزعها بالقوة من بين خيوط التعاسة.. وتجلس الأم «عيوشة» فى نافذة بيتها الذى خلا عليها من الجميع.. ومن بين شعاع الضوء القادم من الشارع كأنه خيوط الأمل.. يقبل شبح صغير كأنه ضائع وجد مكانه أخيرا.. أنه ابنها الرجل الصغير عائدا إليها بهدية العيد : كيلو لحمة لا يدرى أحد كيف حصل عليه بالضبط ليضعه فى يد أمه.. ويتألق وجه الممثلة الكبيرة بالفرح.. فنأخيرا هذا هو الأمل !

## «سباق مع الزمن»

منذ شهور قليلة كان قد تم فى مصر وسط ضجة دعائية كبيرة تصوير الجزء الأكبر من فيلم «سباق مع الزمن» الذى أخرجه مخرج سورى شاب مقيم فى لندن هو أنور قوادرى وأنتجته شركة مصرية بالإشتراك مع انجلترا.. ويومها قامت ضجة هائلة حول أن عددا من الممثلين المصريين نالوا شرف الظهور فى فيلم «عالمى».. وفى الاسبوع الماضى شاهدنا أول عرض «عالمى» للفيلم المصرى «العالمى» فى السوق التجارى على هامش مهرجان كان.. وخرجت شخصا من قاعة «أمباساد خمسة» وأنا أدير ظهري للمخرج القوادرى الذى وقف لينتظر التهاني ولمجموعة المصريين الذين اشتركوا فى صنع هذا الفيلم وجاءوا إلى كان ليبيعه للعالم.. لأن أحدا لو كان قد سألنى عن رأيى فلست أنرى أى كارثة كان يمكن أن تحدث فى بلاد الخواجات !

ولذلك فأتنا مهتم جدا بأن أكتب عن هذا الفيلم على هامش المهرجان قبل أفلام المهرجان نفسه لأننى ظلت أسير فى شوارع كان أكلم نفسى وأنا لا أصدق أن المصريين اشتركوا فى هذه المهزلة ليس بجهودهم فقط كممثلين وفتيين وإنما صرفوا الفلوس بالمالين أيضا على تمويله بعد أن باع لهم شخص ما التزام وأفهمهم أنه فيلم عالمى.. لا لنشكر هذه المرة من أن الأجانب عندما يصورون أفلامهم فى مصر فإنهم يسيئون دائما إليها ولا يقدمون إلا أسوأ ما فيها .. ولكن لنوجه أصابع الاتهام بل والمحكمة مباشرة لكل من شارك فيه من المصريين بدءا من المنتج الذى وافق على السيناريو.. إلى الرقابة التى لم تتابع التصوير لتعرف ما الذى يحدث بالضبط .. إلى السادة الممثلين الذين فرحوا ببعض اللقطات التى يظهرون فيها فى الفيلم

ككومبارس متكلم - وصامت أحيانا مثل حسين الشربيني الذى ظهر فى ثلاث لقطات بالعدد لا يفتح فمه بكلمة ولا يفعل أى شىء - إلى السادة صلاح مرعى وانسى أبو سيف اللذين صمما الديكورات الفرعونية ليمسح بها المخرج البلاط.. والسيد محمد أحمد مصور الوحدة الثانية.. والسيد شريف عرفة مخرجها.. وسادة مصريين كثيرين جدا فرحوا بهذه «السبوبة» ولابد أن تحاكمهم نقاباتهم..

ولا يمكن تخيل حجم الإساءة إلى مصر بمجرد حكاية هذا الفيلم .. فلا بد من مشاهدته.. لكى نترك حجم السفه واللامسئولية وانعدام الضمير الذى يمكن أن يقع فيه بعضنا جريا وراء المكسب الرخيص لكى يسىء إلينا جميعا.. ومع ذلك فسوف أحاول أن اشارككم معى فى بعض ما رأيته من عبث يدخل تحت بند الفعل الاجرامى المتعمد !

دعنا أولا من السيناريو العبيط الرديء الذى لا يزيد على مغامرات سخيفة مكررة عن عصابات تطارد بعضها بحثا عن كنز الأسكندر الأكبر الذى قيل أنه دفنه فى مصر فى مكان ما ويحاول الفيلم إضفاء الطابع العلمى عليه دون أن يقنع أحدا أو يخرج عن قصص الأطفال.. قالمهم هو كيف تم تنفيذه فى مصر وعلى مرأى ومسمع منا جميعا.. بل وباشتركاكتا السعيد أيضا فيه !

معهد أمريكى للأثار فى اليونان يبحث فيه عالم أمريكى شاب هو الممثل المجهول جيف فاهى - هل سمع أحدكم عنه أبدا؟ - عن أسرار وكنوز الأسكندر الأكبر حتى يعثر تحت الماء على تعويذة لشعبانين انتظرتة لآلفى سنة منذ قتل الأسكندر الأكبر لكى يعثر عليهما شخصا.. وهما اللتان تقودان إلى كنز الأسكندر بشكل ما لم أفهمه شخصا.. ولكن بينما يعتقد الأمريكان كالعادة - ومعهم المخرج السوري - أن أى كنوز فى العالم هى من حقهم.. يعتقد مليونير يونانى مثل أونانيس - ولكنه مجرم خطير له عصابة بولية - أن الاسكندر كان يونانيا متله وبالتالي فالكنز من حقه.. لا سيما أنه كان له إبن مجنون بهذه الأسطورة ومات من أجلها.. ومازال له إبن مجنون آخر ولكن بلا سبب سوى مجرد حقه الشخصى على البطل الأمريكى.. ويعد جرائم ومذابح ومغامرات عبيطة فى اليونان لاتعنيا فى شىء لأن الفيلم كله لا يعنيا فى شىء.. يكتشف البطل الأمريكى أنه لابد من استكمال البحث فى مصر حيث تلحق به حبيبته الأمريكية وهى ممثلة لم نسمع بها أيضا اسمها كاميللا مور غطت رداعتها فى التمثيل بالكشف عن جسدها تماما مرتين ثلاثة بدون مناسبة..

كما وقعت فى حب البطل بدون مناسبة ولكن لسر يحتفظ به الفيلم الى النهاية.  
وعندما يصل البطلان الأمريكان إلى مصر تبدأ المهزلة.. فقول مكان ينهبان إليه  
هو كباريه ترقص فيه «بلدى» سماح أنور وهالة صدقى الشقيقتان - تصورا -  
ونعرف إنهما صديقتان للبطلة الأمريكية منذ أن كانت زميلتهما فى المدرسة.. فى  
مصر أم فى أمريكا لا نعرف بالضبط .. بينما يعزف الممثل الشاب بسام رجب على  
الجيتار ويصبح صديقا للبطل الأمريكى أيضا.. والأسرة كلها ترحب به وتساعده بعد  
ذلك فى كل مغامراته ضد الجريمة والأشرار لأن الجميع يتطوعون دائما لمساعدة  
البطل الأمريكى ضد اليونانى !

ويقرر البطل الذهاب الى أسوان للبحث فى معابدها عن تعويذة الثعبان  
المسروقة.. ولا يظهر من أسوان إلا مركب فى النيل ومراكبى نوبي.. ويتسلل الشاب  
الأمريكى ببساطة مذهلة الى بعض المعابد الفرعونية ويتسلقها بالحبال بمساعدة  
سماح أنور .. لكى يهدم أحجاره «بشاكوش» حتى يعثر على التعويذة ويأخذها..  
ويظهر البوليس المصرى فى الوقت المناسب ولكن ليوصل الشاب الأمريكى بنفسه  
إلى القطار ويودعه قائلا بالحرف الواحد : أما تيجى الصوت والضوء فى أسوان مرة  
ثانية.. ماتعملش كده تانى.. أحسن حنزل منك!.. وليست هناك أية مبالغة فى هذا  
الصوار سوى ترجمته من الانجليزية الركيكة على لسان الضابط المصرى.. إلى  
العامية.. بينما تكون سماح أنور المصرية قد أخفت قطعة من آثار بلادها لحساب  
الأمريكى المغامر حبيب صديقتها الأمريكية!

وفى محطة باب الحديد يصل القطار من أسوان لتكون العصابة الشريرة وعلى  
رأسها جميل راتب مهرب الآثار المزورة المصرى عمر.. ومذيع البرنامج الأوروبى  
المصرى أيضا محمد اسلام فى دور حرامى فى خدمة رئيس العصابة اليونانى..  
وناس تضرب ناس وتجرى فى محطة مصر وراء البطل وحبيبته.. ومطاردات فى  
مترو الانفاق.. ورجال يتنكرون فى ثياب نساء : خيمة سوداء تغطى الجسم كله..  
فهذه هى المرأة المصرية.. ثم يهرب البطل فى سيارة تكتسح الشوارع وتقفز فوق  
السيارات والناس على الطريقة الأمريكية وفى قلب ميدان رمسيس ولا وجود للبوليس  
المصرى ولا لآى مواطن مصرى شكله نضيف !..

ولقطات القاهرة الوحيدة هى حوار قنطرة ضيقة.. ومشهد فى قهوة الفيشاوى  
يجلس فيه جميل راتب مهرب الآثار مع مجرم خطير جدا يسمح أم كلثوم.. ثم مفارقة

حرامية حقيرة يقبع فيها مهرب الأثار العجوز محمد توفيق بالجلابية.. ثم مكان ما في المقابر أو في «الزابل» الصحراوية القريبة حيث كمية هائلة من «القلل» يحطمها البطل.. ويتابع المليونير اليوناني المجرم زعيم العصابة وابنه المجنون الشرير بأفراد عصابتهما وطاقرات الهليكوبتر البطل إلى مصر.. وعلى أرضها تدور المغامرات والمطاردات سداح مداح وعلى البحرى ودون أن يتدخل أى مصرى لا سمح الله إلا الحرامية وأصدقاء البطل .. طيب الحكومة نفسها فين ماتعرفش؟!

وفى سيوة نرى البيوت الحقيرة والصحراء والمقاهى «المعقنة».. ونساء بنويات قبيحات.. والسيدة رجاء حسين «ساحرة» كئتنا فى أحراش أفريقيا.. والساحرة عليها عفريت لابد من إخراجها بالزوار.. والسيدة ليلي شعير رسامة مودرن اختارت أن ترسم فى سيوة بسبب الهدوء.. وهى أحييت الأمريكان وساعدتهم من تلقاء نفسها و«عزمت» البنت الأمريكية على «زار» رجاء حسين حيث أحاطت بها النسوة المصريات المتخلفات ونبحن اليك ولطخن وجهها بدمائه فصرخت فى الجبال فى فزع هيسيتيرى حيث فاجأته عصابة جميل راتب.. بينما كان حبيبها الأمريكى قد هبط بثقة شديدة إلى معبد أمون بمفرده فى قلب الليل وفتح وحطم فى جدرانها بالفأس دون أن يتعرض له أحد.. والتقى بحبيبتة المذعورة فى الجبل.. وهرب بها فى سيارة فى قلب الصحراء وكئته يعرف كل دروب مصر.. بينما هناك طفل مصرى صغير بالجلابية ويعرف الانجليزية فى واحة سيوة.. وكلما سأل أحد عن سر وأعطاه فلوس.. باح له بالسر.. ولذلك فالعصابة دائما فى أعقاب الأمريكى الذى وجد الحرامى المصرى جميل راتب مذبوحا بعد أن خاتنه زميله اليونانى.. وفى قلب الصحراء يعثر على العصابة.. وتهدهد بالقتل ويأغتصاب حبيبتة فى مشهد جنسى فاضح.. ولكن لأنه أمريكانى وحليوة وجدع يتقذه ربنا فجأة بانفجار لغم ينسف الحرامى.. ويمشى الأمريكى وحبيبتة من سيوة إلى شاطئ البحر الأبيض المتوسط.. تصوروا الجبروت..!! ثم يخرجان من الماء الى «فيلا» للمليونير اليونانى الشرير فى قلب الصحراء المصرية حيث يتضح أنها قصر فخم به حرس عسكرى وهليكوبتر.. وفى القصر يخبره اليونانى أنه هزمه تماما وأخذ منه كل شىء.. فحتى حبيبتة الأمريكية كانت تعمل مع العصابة من البداية وكانت عشيقته.. وكان رجاله قد سرقوا موميا ما أو شيئا من هذا القبيل من سيوة وخرجوا به فى السيارة من نقطة تفتيش مصرية سمح لهم العسكرى المصرى بالمرور منها قائلًا ببساطة : «ناو يو كان جو!»



يعنى «دلوقتى تقدر تمشى» فخرجوا بالآثار المصرية المسروقة ببساطة.. وكانت سماح أنور تجلس بجانبى فهمست ضاحكة : «مادام مش جايين فيديو.. يعنوا..!». وينتهى الفيلم فى المنتزه فى الأسكندرية.. حيث تحمل العصاية جثمان الأسكندر الأكبر شخصيا فى طائرة هليكوبتر إلى اليونان.. بينما نسمع صفارات البوليس المصرى وفى السيارة الضابط المصرى حسين الشريبنى دون أن يفعل شيئا على الإطلاق.. بينما يقذف ابن المليونير اليونانى المجنون بجثمان الأسكندر من الطائرة إلى البحر ثم يضرب نفسه بالرصاص ويلقى بنفسه أيضا.. ويعود البطل الأمريكى إلى اليونان.. حيث تلحق به حبيبته التى خانتها مع العصاية ثم تابت وعالت اليه .. وتنتهى أسوأ كارثة يمكن أن تسمى إلى مصر بأكثر مما يستطيع أى كاره أو جاهل.. ولكن بفلوسنا هذه المرة.. واتحدى أن يكذبنى أحد فى كلمة واحدة .. ولا أعلق بشئ سوى أن لا يمر هذا «الشئ» دون محاسبة قاسية للجميع !

وعفوا على هذا الأنفعال وتضييع وقتكم وقلوس مجلة الاذاعة التى أرسلتلى الى كان.. وأرجو أن يكفى ما تبقى من مكان لأحلتكم عن شئ من السينما الحقيقية التى يصنعها الآخرون :

## مولد عادل إمام فعلا لكن صاحبه غايب للأسف!

لا أنرى ماذا كان يمكن أن يكون مصير فيلم «المولد» بدون عادل إمام.. مثل أفلام ومسرحيات كثيرة لم تكن لتقوم لها قائمة ولا يشاهدها مشاهد واحد لولا هذا النجم الموهوب الذى أنعم عليه الله بهذه النعمة الخرافية التى قد يدفع أى فنان كل حياته من أجلها ثم لا يظفر بها.. وهى حب الناس له واقبالهم على كل ما يقدمه لهم وتصنيقه.. فهم يذهبون أولا من أجل عادل إمام وليأت الباقي بعد ذلك.. من معه.. ما هى القصة .. من هو المخرج لا يهم .. فلا فرق .

وهذا بالضبط ما ينطبق على فيلم «المولد».. فلو أننا أحضرنا بيتر اوتول وداستين هوفمان وجاك نيكولسون فى طائرة ليلعبوا بطولته معا.. فسوف يفشل حتما لأن الناس لن يجدوا شيئا لكى يروه.. لا قصة ولا سيناريو ولا إخراج.. ولكنه يمكن أن ينجح فقط بعادل امام .. واعتقد أنه وهو معروض الآن قد يحقق أعلى الإيرادات لإسبوعين أو ثلاثة قبل أن ينكشف الأمر.. وهى ظاهرة سينمائية مصرية بحتة لا تحدث إلا فى مصر وبعادل إمام..

وهى ظاهرة بدأت من عشر سنوات أو أكثر وأحدثت إنقلابات فى السينما المصرية على كل مستوى .. إنقلاب فى مفهوم النجم وشكله ومواصفاته.. فتراجع فى حسابات الشباك والتوزيع نجوم مثل محمود ياسين وحسين فهمي وحتى نور الشريف.. ليتقدم نجوم مثل أحمد زكى ويحيى الفخرانى.. وإنقلاب فى أجور النجوم جعل ثلاثة أرباع ميزانية الفيلم تذهب إليهم والربع فقط لكل الفروع الفنية الأخرى مما هبط بمستوى السينما إلى أدنى مستوى.. وإنقلاب فى حسابات التوزيع الخارجى والداخلى والفيديو جعل تجار السينما يخشون الصناعة كلها من قبرص

والسعودية والخليج لأن أحدا لم يعد يريد إلا عادل إمام لكي يكسب مئات الألوف مقدما وقبل تصوير لقطة واحدة.. فماتت كل الصفوف الثانية والثالثة من الممثلين وتجمدت الصناعة تماما - بالإضافة إلى عوامل أخرى طبعاً - فلم تعد الفرصة ممكنة إلا أمام أفلام المقاولات.. ثم الانقلاب الأخطر في نوق الجمهور نفسه الذي لم يعد يريد إلا هذا النوع فقط الذي يقدمه له عادل إمام.. فتراجعت ألوان ومدارس عديدة كان يقدمها نجوم ومخرجون وكتاب سيناريو آخرون لم يعد ممكنا أبدا أن تنافس عادل إمام.. وصحيح أن بوادر التغيير بدأت تظهر أخيرا جدا مع نجاح فيلم «المفتصيون» ببللى علوى وإخراج سعيد مرزوق وحدهما وهجيم تحت الماء» بسمير صبرى وإخراج نادر جلال وتصوير سعيد شيمى وحدهم.. ولكن بعد عشر سنوات على الأقل من كساد السينما المصرية تماما.

وليس عادل إمام مسئولاً بالطبع عن نجاحه وإقبال الناس عليه.. فهو ممثل موهوب إلى أقصى حد وبأكثر مما يختار هو نفسه أن يقدمه في أفلامه فضلا عن الجاذبية الخارقة التي يملكها تجاه جمهوره وهي مسألة الهبة بحتة ليس مدينا فيها لأحد.. ولكن هناك بالطبع متغيرات خطيرة وعديدة في المجتمع المصرى نفسه والمزاج النفسى والإقتصادى وتركيب السينما المصرية من داخلها وراء امتداد هذه الظاهرة لعشر سنوات على الأقل ..

ولكن مسئولية عادل إمام الوحيدة والأكيدة هي أنه كان يمكن أن يستخدم ظاهرة الإقبال الخرافى على أفلامه ليصنع انقلابا من نوع آخر أكثر فائدة للسينما المصرية وللجمهور معا.. فيستغل قوته الكبيرة ليقلب مقاييس السوق ونوق الجمهور في اتجاه إيجابى أكثر كان قادرا عليه بكل تأكيد.. فيختار أفضل القصص وكتاب السيناريو والمخرجين ليقدّم أعظم الأفلام.. ولكنه لم يفعل .. فالذهل أن النجم الأول الذى تنهب إليه أولا وقبل غيره كل السيناريوهات التى يكتبها كل كتاب السيناريو فى مصر. لا يقبل منها إلا أردأها غالبا وما يتفق فقط مع مزاجه هو الشخصى.. وما يريد هو نفسه أن يفعله على الشاشة .. والغريب أنه، وهو يقول دائما أنه مرتبط أولا بال جماهير العريضة ولا يريد أن يقدم شيئا متعاليا أو معقدا أو «معرقبا» وهو صادق تماما فى ذلك لأن عادل إمام لا يكذب فعلا فى عمله ولا يقدم إلا ما يحس ويؤمن به فعلا.. إلا أن ما يقدمه فى النهاية بعد كل هذه الاختيارات العديدة.. لا يمكن أن يكون هو ما تحتاجه «ال جماهير العريضة» من قناتها الأول الذى أقبلت عليه بلا

حدود.. فهو فى أفلامه الأخيرة كلها لا يفعل سوى أن يضرب كل الناس وتحبه كل النساء.. ولكن حول أى فكرة.. ومن أجل أى هدف.. لا شيء إطلاقا.. الخيط الوحيد الذى يمكن أن يربط بين هذه الأفلام و«الجماهير العريضة» هو أن بعض كتاب السيناريو الشطار يفتعلون له موقفا بطوليا عابرا أو جملة حوار ساذجة يسخر فيها من بعض المفسدين أو الأثرياء أو اللصوص الكبار لكى يضربهم عادل امام اما بالساطور أو بالمذبح الرشاش أو حتى بيده المجردة – ولكن الفولانية – فينتقم للناس المطحونين فى الصالة وينفس عن سخطهم العاجز المكتوم من اللصوص الكبار.. ولكن من خلال «اللس الصغير» الذى يتحول إلى بطل شعبى والذى يجد فيه كل متفرج تعيس أو غلبان نفسه.. فيتصور أنه هو أيضا قادر على الانتقام.. أو أنه لم يعد هناك أى داع للانتقام أصلا ما دام عادل إمام قد قام بالمهمة بدلا منه.

وليس هكذا بالطبع تعالج المشاكل الاجتماعية.. فليست المسألة مجرد حقد وانتقام أو انتهازية سياسية وتعلق مشاعر الجماهير من كتاب سيناريو «ترزية» قادرين على تفصيل ثوب سياسى أو اجتماعى لكل فيلم عسكر وحرامية عبيط .. ففي فيلم «الموادم» مثلا ينظر عادل إمام إلى إحدى العمارات الفخمة ويشتم ساكنيها فيرتاح الجمهور جدا وينبسط.. بينما عادل إمام نفسه فى الفيلم حرامى سرق خمسة ملايين دولار وبنى منها عمارات هشة سقطت على ساكنيها.. ولكنه «الحرامى بتاعنا» الذى نحبه فنفجر له كل شيء.. وهى مسألة خطيرة جدا أن نضع «اللس الصغير» فى مواجهة اللصوص الكبار.. ثم نصفق له بأعجاب ما دام هو البطل الشعبى الذى انتصر عليهم !

والمشكلة الأساسية فى مرحلة عادل إمام الأخيرة التى تربع فيها على القمة بلا أى منازع هى الانفصال التام بين عادل إمام الانسان.. وعادل امام الممثل.. وكأنهما شخصان منفصلان تماما.. فهو كإنسان مثقف جدا.. واع جدا بكل مشاكل مجتمعه .. ملتزم جدا وشجاع إلى أقصى حد.. بل لعله أكثر فنانينا حركة وإيجابية فى القضايا العامة سواء التى ترتبط بمهنته نفسها أو بقضايا مجتمعه كلها حتى أكثر من الفنانين الذين يجيدون الثثرة ورفع الشعارات.. وموقفه من قضية النقابات الفنية يؤكد ذلك.. ورحلته الخطيرة إلى أسبوط وحده ويمبادرة فريدة منه لم يشاركه فيها أى فنان آخر خارج فرقته تؤكد ذلك.. ومحاولته لاقامة حفل لتأييد الانتفاضة الفلسطينية التى أحبطها الآخرون تؤكد ذلك أيضا.

ولكن الغريب - بل المذهل - أن هذا الانسان الرائع يتحول الى شخص آخر تماما فى أفلامه ومسرحياته.. فهو يفعل فقط ما يتفق مع مزاجه الشخصى بدلا من أن يستخدم قوته الفنية والجماهيرية الفاتقة فى رفع مستوى السينما والمسرح ولو بقدر ما يستطيع.. بل أنه حتى فى السينما توقف عن موهبته الأولى وهى الإضحاك - وهو سلاح نبيل جدا ومحترم - وتحول إلى شاب حاقد وعنيف ومكثر باستمرار.. فى وقت أصبح فيه المشاهد المصرى محاصرا بالاكنتاب من كل جانب وفى أمس الحاجة لابتسامة واحدة ..

ولقد أصبحت المفارقة الغريبة فى نروثة تألق عادل امام.. هى أن أفضل المفاخرات المسرحية الجميلة تجىء من خارج عادل امام.. «فالبهلوان» يقدمها يحيى الفخرانى.. و«أهلا يا بكوات» يقدمها حسين فهمى وعزت العلايلى.. و«إنقلاب» تقدمها نيللى وجلال الشرقاوى.. بينما مازال هو مبهورا جدا «بسيد الشغال» التى لا يمكن أن يذهب اليها أحد إلا من أجل أن يراه هو شخصيا ولا شىء آخر ..

وفى السينما أيضا تجىء أفضل الأفلام الآن من خارج عادل امام.. فالصفة وحدها هى التى جعلت بين العرض الخاص لفيلمه «المولده».. والعرض الخاص فى نفس القاعة لفيلم «كتيبة الاعداء» لنور الشريف وعاطف الطيب وأسامة أنور عكاشة.. ثلاثة أيام فقط .. ولم تكن المقارنة فى صالح عادل امام على الإطلاق.. وهو الذى يملك كل الفرص والإمكانات الإنتاجية الرهيبة لصنع فيلم جيد يستطيع أن يفرض شروطه فيه كما يريد.. وتسأل الناس على الفور : ما الذى فعله عادل امام فى «المولده».. وما الذى فعله نور الشريف فى «كتيبة الاعداء» وهو لا يملك نصف امكانياته؟ وما سر هذا التناقض بين عادل امام الموقف.. وعادل امام النجم ؟

إننى دون عقد أى مقارنات .. قد أكون معجبا بمواقف عادل امام من القضايا العامة التى قد لا أرى نور الشريف مشاركا فيها.. ولكننى فى نفس الوقت معجب أكثر بإختيارات نور الشريف لأفلامه وارتباطه بالاتجاهات الجادة والجديدة.. فصحيح أن الفنان هو موقف اجتماعى واضح وشجاع.. ولكنه عمل فنى أيضا وأولا والا أصبح زعيما سياسيا وهذا لا يكفي.. لأنه حتى دور الفنان السياسى أو الاجتماعى لا يكتمل إلا من خلال أعماله الفنية لأنها هى التى تصل وتقع وتجنّب وتؤثر فى «الجماهير العريضة» أكثر.. اذا كنا نريد أن نقول لها شيئا فعلا! ومع ذلك فان تفسير هذا التناقض فى تقديرى بسيط جدا.. وهو يتخلص فى نموذج «جيمس

بوند» الذى يقوم على شينين فقط : أنه بضرب كل من يقابله بالصدفة فى أى فيلم.. وأن كل النساء وعلى الاطلاق ويلا أى مناسبة يقعن فى حبه.. ولأسباب لا أدعى أننى أعرفها يريد عادل إمام أن ينقل هذا النموذج إلى السينما المصرية - سواء كان يقصد ذلك أو لا يقصده - ونون أن يكون لا هو ولا السينما المصرية صالحين لذلك ولا هو مطلوب أصلا.. فجييس بوند مثلا عميل بريطاني أصلا يعمل غالبا فى خدمة المخابرات الأمريكية يتلقى أوامر بتكليفات معينة.. فالرجل اذن يؤدى واجبه.. و«رامبو» نفسه يقوم بمغامرات بطولية من وجهة نظره كأن يحطم فيتنام كلها مثلا ويمفرده بحثا عن أسير أمريكي مفقود فتكون الدوافع «وطنية» فى الأساس سواء اتفقنا معها أو اختلفنا.. ولكن ما الذى يحارب من أجله عادل إمام فى أفلامه ؟

أنه فى نهاية «المولد» يربط نور الدمرداش زعيم العصابة الخطيرة بالسلاسل فى حجر يلقيه فى النيل بمنتهى البساطة ونون أن نعرف كيف لا يقاومه هذا المجرم العاتى ولا عصابته الخرافية.. ثم بعد أن يلقي رجلا فى النيل مربوطا بحجر - حتى لو كان مجرما - يحتضن حبيبته يسرا ويبتسم فى سعادة نبيلة جدا ويقول أنه سيبنى بفلوسه بعد ذلك مدارس ومستشفيات .. وهكذا يقلت بكل جرائمه بلا عقاب ويفوز بالحب والملايين ويعيش فى تبات ونبات دون حتى العقاب الأخلاقى الذى توقعه السينما المصرية عادة على الأشرار من أول استئذان روستى إلى فريد شوقى.. ولكن خطورة جاذبية عادل إمام المخيفة هى أنها حولت القاتل إلى بطل شعبى من حقه أن يفعل ما يريد - مادام عادل إمام - ثم يقلت من العقاب..

فى أحد مشاهد الفيلم قبل ذلك يكون لصا مطاردا وجائعا ومفلسا لا يملك إلا جنيتها قديما ممزقا.. فيدخل به إلى دكان يقال ضخم عرضه ستة أمتار.. ويطلب منه رغيفا وقطعة جبن.. ويرفض البقال الجنيه الممزق وهذا من حقه تماما.. فيضربه عادل إمام على قفاه ويخرج من الدكان ببساطة شديدة دون أن يضربه البقال الضخم الذى عرضه ستة أمتار.. وهنا نحس على الفور أن هذا البقال هو مجرد كومبارس غلبان يعرف أن هذا عادل إمام شخصيا وأنه طبعلا لا يمكن أن يضربه.. فيفقد العمل كله مصداقيته.. وهى مسألة خطيرة جدا فى الفن.. أن تصبح الشخصية التى أمامك هى النجم فلان وليس الشخصية نفسها.. والا فمن الذى يمكن أن يصدق بالمقاييس الشكلية - والحجمية نفسها - أن يضرب عادل إمام مثلا مصطفى متولى ؟

ولست معترضا شخصياً على أن يضرب عادل إمام كل من يظهر بالصدفة في أفلامه بما فيهم المخرج وكاتب السيناريو .. فهذا من حقه مادام الآخرون يوافقون رغم أن مؤهلاته الجسدية لا تسمح بذلك.. ولكن بشرط أن يفعل هذا بمنطق معقول ومعقن.. وهو منطق الكوميديا والفارس بالذات الذي يسمح بأن يضرب «الرجل الصغير» العصاة الشريرة لكي نضحك نحن وكما كان يفعل شارلي شابلن.. أو كما يحدث في أفلام ميكى ماوس دون أن يعترض أحد.. ولكن المشكلة هي أن الجميع يفعلون هذه الأشياء في أفلام عادل إمام بمنطق جاد جداً ويتظنون أن نصنعه.. إن الوسيلة الوحيدة لكي يتغلب تكوين جسدى وشكلى مثل عادل إمام على كل خصومه.. هي استخدام العقل والنكأ الانسانى «للرجل الصغير» وهو نموذج موجود في السينما العالمية كلها.. ولكن المشكلة هي أنه مصمم على أن يضرب الجميع «بالبنية» و«الروسية» و«المقص».. وبالقفز والجري وتسلق الأسوار والمواسير والكبارى والأوتوبيسات وعربات النصف النقل التى تنهب الشوارع نهبا دون أن يمسك به البوليس ولا الحرامية ولا الجن الأزرق.. وهو مشهد حدث بالفعل في هذا الفيلم الذى هو «مولد» فعلا لعادل إمام فعل فيه كل ما تشتهى الأنفس - ونفسه هو شخصيا أولا - ولكن صاحب المولد الذى هو المخرج سمير سيف كما هو مفروض كان غائبا تماما فترك أشياء غريبة تحدث على مستوى الإثارة والحركة أو «الاكشن» الذى يعتقد أنه السينما الوحيدة فى العالم والذى كنا نتصور أنه بارع فيه وعلى حساب أى قيمة أخرى للسينما .. فحتى فى هذا المجال فنحن لا نفتقد المنطق والمعنوية فقط .. وإنما نكتشف ولأول مرة مع سمير سيف أن التنفيذ نفسه ردىء وملئ بالأخطاء.. فالتناس تقع بمجرد أن يلمسها عادل إمام بشكل عيبى .. والمعارك مضحكة جدا بدون أى كوميدى.. وهو يسطو على بيت ما فيقفز على السقف ليقع به بالضبط فوق سرير بين شاب يضاجع فتاة.. وفضلا عن أن المشهد مسروق من فيلم أجنبي هو حتى لا يضحك.. فكل المقصود منه أن يرهب عادل إمام شابين وفتاة فى شقة يخافون منه ويضربهم ويذلهم ويخضعون له برعب بلا أى سبب.. ولجرد أن يرى من هذه الشقة «فيللا» فخمة مواجهة تسكتها عصاة خطيرة تقودها امرأة حسناء هي ليزسركسيان.. فيقتحمها هي أيضا ليسرق الخزينة ويضرب كل العصاة التى تمسك المسدسات وهو لا يمسك شيئا أبدا إلا دعاء الوالدين بمجرد أن يضرب الجميع ويطفى النور مثل مشاهد ميكى ماوس فى أفلام «الكرتون» ويعد ذلك تقع

زعيمة العصابة الحسنة فى حبه من بين كل البشر.. فترفع المسدس فى وجهه وتقول له «تعالى .. علوزاك» ثم يحدث شىء مضحك جداً.. وهو أن تعطيه المسدس لأنه أولاً سبع البرمبة اللى ماحصلش الذى تحتاجه العصابة فى عملياتها الخطيرة جداً والتى نكتشف رغم ذلك أنها لا تزيد على حمل شنطة بولارات إلى قبرص.. ثم لأن هذه الحسنة الفاتنة المجرية أعجبت به من أول نظرة ويعد مشهدين فقط كانت تقول له «زوجتك نفسى».

وليس هذا نقدا للفيلم على أى حال لأنه مجرد قصة أطفال ركيكة فى فيلم هندى وزنه ٢٨ كيلو لأن الموضة الآن هى «الهندى» واميتاب باتشان. من العبث مناقشته بشكل جدى إلا من حيث خطورته على فنان موهوب كعادل إمام نفسه.. وتجىء الصدمة الحقيقية فيه من السيناريو الذى كتبه محمد جلال عبد القوى والمقروض أنه كاتب متمرس فى الدراما التلفزيونية وكتب أشياء كثيرة جيدة.. ولكن يبدو أنه تصور أنه يغزو السينما لأول مرة بكل توابلها العبيطة والمهللة التى يمكن أن «تكسر الدنيا» من ضرب وجرى وشغل عصابات وميلودراما تبكى فيها أمينة رزق.. وإلا فما هى علاقة حكاية المولد الذى يتوه فيه عادل إمام الطفل من أمه لكى يلتقطه عبد الله فرغلى ويحوله الى حرامى.. بكل ما رأيناه بعد ذلك قبل أن يعود الإبن إلى أمه بعد ثلاثين سنة.. وماذا لو أننا حذفنا هذه البداية والنهاية وتعرفنا على عادل إمام مباشرة وهو عضو فى عصابة ويريد أن يتوب لبدء حياة جديدة.. المشكلة أن جلال عبد القوى يريد أن يستفيد أيضاً من حوايت يوسف وهبى وأمينة رزق والعيال التايهين لكى يبكى الناس أيضاً على أم تبحث عن إبنها الذى نسيها تماماً ثم تذكرها فجأة بعد ثلاثين سنة فبدأ يراها فى المنام وهو صاحى.. وبإسلام بقى كمان على حكاية البنت يسرا التى تكتشف فجأة أنها كانت تحبه بس ماكانتش واخدة بالها.. وإذا كانت يسرا هى الشىء الجيد الجميل الوحيد فى هذا الفيلم هى وإيمان وتصوير سمير فرج.. فهناك مشكلة خطيرة جداً تحدث فى أفلام عادل إمام لأول مرة.. هى أننا حتى لم نعد نبقسم فى اللحظات الفائرة التى يحاول أن يتذكر فيها أنه كوميديان عظيم تجاهل موهبته الأولى .. لأن «الإيفيهات» من نوع «هو احنا ليلتنا بيضة بالصلاة ع النبى والا حاجة؟» تكون قديمة ومستهلكة فى فيلم بارد كالصقيع المقتعل الذى يهزأ بعقولنا.. وهى مسألة قد يقلبها الجمهور من نجمه الأول مرة ومرتين



وثلاثا.. ولكنه لن يقبلها في المرة العاشرة.. وهو الخطر الذي لابد أن يبدأ عادل إمام في دراسته باهتمام.. قليلى علوى تنجح الآن بمفريدها.. وسمير صبرى يتجح بمفريده.. وسماح أنور تكسر الدنيا بمفريدها.. وأفلام مخرج اسمه اسماعيل حسن تكتسح.. فحتى مقاييس السوق نفسها يمكن أن تتغير.. وأعتقد أن حجم الحب في هذا المقال واضح جدا لعادل إمام.. فانت لا تغضب بهذا العنف إلا من أجل من تحبهم وتترك قيمتهم .. ويشترط أن يصدقوك هم أولا .. فاذا لم يصدقوا .. فكل واحد يحاسب على لغوئه !

## الجحيم الذى نرحب به تحت الماء والمغامرة الشجاعة للدخول فى المجهول !

تضعنا السينما المصرية الآن فى معادلات صعبة.. تؤدى إلى اختيارات أصعب..  
فالفيلم الجيد من حيث الموضوع أو التناول الاجتماعى.. كثيرا ما يلجأ الى الخطابية  
والمباشرة.. وقد يكون أسلوبه السينمائى أيضا تقليديا كسولا أو حتى متخلفا. وقد  
يكون مستواه السينمائى متقدماً ولكن ملئ بالجهامة والاكتئاب، واحنا مش  
ناقصين، أو تكون اللغة السينمائية راقية ولكن البناء الدرامى هش أو مفكك أو ملئ  
بالثرثرة المجانية.. أو بالغرق فى المشاكل الذاتية الخاصة جدا بالسيد المخرج  
شخصيا بحيث لا تعنى ولا تصل أصلا إلى غيره.. ولو عثرنا على الشكل المتقدم  
نفتقد المضمون.. أو نرحب جدا بالمضمون الواعى والجرئ ولكن ونحن نعلم جيدا  
أننا نجاهله على حساب الشكل أو حتى التنفيذ الركيك.. فى الوقت الذى نرحب فيه  
بالجرأة فى تجديد الأسلوب على حساب المتعة شرط أى عمل فنى لكى يصل الى  
الناس.. ويعد أن اختلط الحابل بالنابل فى عملية الإبداع فى السينما المصرية لم يعد  
أمامنا إلا أن نتلقف أى عنصر جديد ومتقدم فى أى فيلم على حساب العناصر  
الأخرى ونحن متأكدون تماما من أن هذا خطأ.. ولكن ماذا نفعل وقد أصبح هذا هو  
أفضل الموجود؟

قواعد النقد الفنى التى تعلمناها فى الكتب والمعاهد - اذ كنا قد تعلمنا شيئا  
أصلا - ومن الأعمال الفنية نفسها.. تقول أن الفن لا يقبل التجزئة.. وأنه لا يمكن  
فصل الشكل عن المضمون.. ولا السيناريو عن الإخراج .. ولا «النبة» عن التنفيذ..  
فالعمل الفنى كله عضو متكامل لابد أن تتوحد عناصره فى نماذج لا يمكن تعيين  
الحدود الفاصلة بين عنصر فيه وبقية العناصر.. وقواعد مدرسية كلاسيكية عديدة

أخرى يعرفها أى طالب سنة أولى فى أى معهد فنى.. ولكنها قواعد مع احترامى الشديد لأساتذتنا العظام الذين وضعوها - وهم على حق طبعاً من أول أرسطو الى محمد مندور - لا علاقة لها بالواقع .. فهى مطلقة فقط فى الفراغ المثالى لما يجب أن يكون .. ومن واجبتنا فعلاً أن ندرسها ونستوعبها جيداً ولكن لكى نبقىها فقط فى مؤخرة رؤوسنا دون أن نقع فى خطأ تطبيقها على الأعمال الفنية - التى نراها فى بلادنا على الأقل - بشكل ميكانيكى حديدى جامد.. لأن هذا التطبيق الحسابى المدرسى قد يكون أكثر خطأ من عدم معرفة هذه القواعد أصلاً والنقد على الفاتورة.

والصحيح من تجربتى المتواضعة مع السينما المصرية.. هو إخضاع هذه القواعد المدرسية أولاً لواقع السينما التى خرج منها الفيلم.. بل وظروف البلد كلها التى تصنع هذه السينما .. وعلاقة فيلم كذا بالتحديد بالأفلام «المجاورة».. بل وعلاقته ليس فقط بكل تاريخ السينما المصرية السابق له.. بل وتاريخ مخرجه نفسه وتطوره وظروفه من أول فيلم إلى آخر فيلم.. فقد يكون مخرجاً بدأ جيداً فعلاً ولكن طحنته و«فرمت» ظروف انتاج وتوزيع رديئة تكفى لإغلاق هوليوود نفسها.

هذه كلها - وقد أكون مخطئاً - عناصر خارج العمل الفنى لابد أن تنعكس عليه وعلى صناعيه.. ويقتضى النقد الموضوعى النصف - بدون أى عنجهية أو استعلاء على أى فيلم مهما كان مستواه - أن نضع كل فيلم فى إطارها.. لا بهدف التغافل عن القيم الفنية والموضوعية الحقيقية التى لابد منها.. وإنما بهدف الإبقاء على هذه الصناعة نفسها حماية لها من أن تنتهى تماماً .. وحماية حتى لأى عنصر جيد يمكن أن يتصافد وجوده فى فيلم قد يفتقد كل العناصر الأخرى.. تشجيعاً لهذا العنصر لكى يستمر على الأقل إلى أن يتوافر له ظروف أفضل.. وإلا أدى تطبيق «النظرية الكلية» فى النقد إلى ذبح أفلامنا كلها.. لأن مسألة أن العمل الفنى هى كل عضوى واحد ومتكامل لا تنطبق فى الواقع على أى فيلم مصرى.. فكلها بصراحة وبكل أسف تمشى جنب الحيط إذا كانت قادرة على المشى أصلاً .. ولا يتوافر فى أى منها كل شروط العمل الفنى المكتمل كما جاءت فى الكتب .. فهل نذبح كل الأفلام وننقد على القهوة.. أم نكتفى بقراءة الكتب وتلاوة النظريات ؟

وأعلم أنها مقدمة طويلة ولكنها ليست متعلقة بفيلم واحد ولكن بقضية أصبحت عامة الآن ولابد من الإشارة إليها ونحن نبحث عن قواعد صحيحة - حتى إمام ضمانرنا إن لم يكن إمام القارىء - لتناول هذا الفيلم أو ذاك.. وما الذى يحكمنا

بالتحديد ونحن نقبل هذا الشيء ونرفض ذاك ؟

وربما كنت أكتب هذه المقدمة كتعويج من محاكمة النفس في الواقع.. بعد أن لاحظت شخصياً أنني أصبحت أقبل الآن وأرحب ببعض الأفلام التي كنت أرفضها بلا مساومة منذ عشر سنوات مثلاً.. عندما كنت ناقداً «شاباً» متحمساً جداً وغاضباً و«مكشراً» باستمرار أطالب الجميع بأن يطبقوا النظريات والمثاليات وإلا علقتهم على أقرب شجرة.. فهل أصبحت «مساوماً» أو «مهانداً» الآن أو أكثر «طراوة»؟ لا طبعاً.. ولكني ببساطة أصبحت ملزماً أكثر للتردى الفظيع الذي أصاب السينما المصرية في هذه السنوات العشر مما يجعل تحقيق أى عنصر جيد فى أى فيلم هو أقرب الى المعجزة.

وربما كنت أكتب بدافع من الإحساس بالنوب لأننى أنوى أن أرحب بفيلم أرفض فيه أشياء كثيرة جداً لو أنه جاء مثلاً من السينما الأمريكية أو الفرنسية.. ولكنه فى ظروف السينما المصرية بالذات لابد أن يرحب به ويشجعه أى تقييم عادل ومنصف لا يكتفى بتطبيق النظريات متجاهلاً تماماً واقع هذه السينما.

واقع السينما المصرية الآن يقول إنها مكررة جداً ومملة ومستهلكة فى موضوعات لم تخرج عنها طوال ستين سنة.. الحارة والقصر والكباريه.. فمجرد تغيير «المنظر» أصبح انجازاً خطيراً.

واقع السينما المصرية يقول إنها لم تعد مستهلكة فقط فكرياً أو موضوعياً.. وإنما مستهلكة ميكانيكياً أيضاً.. بمعنى أن الاستوديوهات والمعامل هى من أيام شرفنطح وتوجو مزراحى.. والكاميرات والمعدات والأجهزة التى اخترعوها لتشتغل «بالمناظير» وتصور الأراجوز وخيال الظل .. مازالت هى التى نطالب السينمائيين بأن يعملوا بها ليقدموا القضايا الموضوعية النابعة من المضمون المتناسق مع المهووز الشعري للواقع التحتى فى بولاق الدكرور وعرب المحمدى.

ولست أسخر من أحد لأننى شخصياً كنت أكثر من استخدم هذه الكلمات.. ولكنى أصبحت أرحب الآن بكاميرا تستطيع أن تصور تحت الماء وفى ظروف سينما صعبة ومتخلفة لاستطيع توفير كاميرا تصور فوق الماء.

وعندما لا تكون لدينا ستوديوهات ولا شركات ولا أى هيئات سينما حكومية تستطيع أن تشتري كاميرا ولا «موفيو» ولا «شاريو» وتترك ذلك لجهود المعلمين والأسطوانات العظام الذين وضعوا نفوذهم فى السينما.. بينما مليونيرات السينما

يكسبون على الجاهز.. يصبح لابد من تحية مصور سينمائي فنان ومجنون وعاشق حقيقي للسينما مثل سعيد شيمي الذي يشتري الكاميرا الخاصة به على حسابه.. ثم طورها ويصنعها على حسابه بحيث يضيف إليها «هاوسنج» أو غطاء خاصا يجعلها قابلة للتصوير تحت الماء ومع تصنيع معداتها ومصادر اضاءتها مستعينا بالعقري «أوهان» أعظم مهندس ومخترع فى تاريخ السينما المصرية.. والذي صنع معجزات وبنى استديوهات بمفرده عندما كان رجال السينما فى مصر عظماء ومازال يعيش بيننا دون أن يقدر قيمته أحد فيذكره بكلمة أو بجائز أو حتى يتمثال يستحقه عن جدارة..

أن يصنع سعيد شيمي هذه الكاميرا التى تصور تحت الماء هو وأوهان بمفردهما.. فتقشّل مرة.. فيعيدان صنعها وتعديلها مرة أخرى ويمزّل عن أى هيئة سينما حكومية المفروض أن تتولى هى صنع هذه الأساسيات وتطويرها وتوفيرها لكى يتوفر الفنانون لإبداعهم.. بل ويمزّل حتى عن أى شركة أو منتج خاص مستعد لانفاق مليم على السينما التى كسب منها الملايين.. لأن واقع الأمر أنه ليس عندنا شركات سينما ولا منتجون ولا حتى سينما.

ثم عندما يتدرب سعيد شيمي هذا ومعه المخرج المجنون وعاشق السينما الحقيقي هو الآخر نادر جلال على الغوص تحت الماء لشهور عديدة انتظارا لأى تجربة جديدة لتصوير أى فيلم تحت الماء.. ثم عندما يتحمس فنان حقيقي مثل سمير صبرى لتجربة كهذه فينفق فلوسه على انتاج فيلم كهذا يتم تصويره تحت الماء.. ويبذخ واضح لم يبخل عليه بشيء.. فأتنا لابد أن نرحب بهؤلاء الفنانين جميعا ونحیی مغامرتهم ونشجعها لأنهم حاولوا أن يقدموا إضافة ما - ولو شكلية - للسينما المصرية التى يأكلون منها عيش .. بينما وقف الجميع يتفرجون على هذه السينما وهى تتراجع وتكرر حتى تحتضر مكتفين باستهلاك الأجهزة المستهلكة أصلا فى صنع أفلام المقاولات وعليش بخل الجيش !

وصحيح أن مشكلتنا هى التصوير فوق الماء وليس تحت الماء.. ولكن من الغرور الشديد و«النطاعة» التى بلا حدود أن نطرح هذه الفلسفات عندما نشكو من تعفن موضوعات وحتى معدات السينما المصرية.. ثم نتجاهل جهود الذين يفكرون مرة فى صنع شيء مختلف ويفلوسهم وجهودهم البدائية.. بينما كل هذه المعدات متوافرة ويأحدث تكنولوجيا فى السينما المتحضرة التى حلت كل المشاكل وتجاوزتها منذ زمن

بعيد وترك الفن حرية التجديد والمغامرة والطمح «بلبن العصفور» لو أراد .  
واعترف بأننى فى فيلم «مجنون تحت الماء» كنت مبهورا بهذا الذى أراه لأول مرة ..  
وفى ظروف صعبة جدا .. فنحن فى أمس الحاجة أيضا لمجرد تغيير الشكل ..  
ومغامرة البخل فى المجهول .. وتجربة قصة جديدة فى مكان جديد .. وإضافة كاميرا  
أو مصباح إضاءة أو مجرد مسمار لألوان سينما وزئناها من عريضة أمير واستيفان  
روستى.

وبصراحة لم تكن مشكلتى فى هذا الفيلم أن الحنونة هى حنونة حب وغيره وغدر  
خيانة وغرام وانتقام ومغامرات عصابات خرافية حول كثر من الماس مدفون تحت  
الماء .. كما لم تكن مشكلتى أن سمير صبرى غنى ورقص وضرب منطقة البحر  
الاحمر كلها وما جاورها .. وأحبته ليلى علوى وليلى شعير وليلى مراد وليلى  
العامرية .. فهذا من حقه مادام الجميع يضربون الجميع الآن من عادل إمام إلى  
يونس شلبى .. فعلينا أن نذكر على الأقل أنه أنفق فلوسه على تجربة جديدة فى  
السينما المصرية وأضاف إليها شيئا .. فتحية بلا أى تردد لسعيد شيمى بطل هذا  
الفيلم الحقيقى ولنادى جلال وسمير صبرى .. ومع الاعتذار مؤقتا لأرسطو والدكتور  
منذور !

## «جحيم تحت الماء» مغامرة جديدة فى السينما المصرية تستحق التحية !

التجربة الجديدة التى تثير اهتمام مشاهدى الفيلم المصرى الآن.. هى تجربة التصوير تحت الماء.. وهى ليست جديدة بالطبع للسينما العالمية التى قدمت أفلاما عديدة يجرى تصوير معظم أحداثها تحت الماء.. ولكنها بالنسبة لجمهور الفيلم المصرى ظلت قاصرة حتى الآن على مشاهدة هذه الأفلام الأجنبية.. حتى أنه اعتبرها نوعا من الخوارق التى تأتيه من العالم الخارجى مثل برنامج «عالم البحار» مثلا .. أما أن يشهد نفس هذا الجمهور شخصيات مصرية تتحدث باللغة العربية تنزل تحت الماء بملابس «القطس» وأقنعة الأوكسسجين التى يراها فقط على «الخواجات» .. فلقد كان هذا هو الجيد والمثير الذى يحدث لأول مرة .

والغريب أن تأتي هذه المغامرة العجيبة من سمير صبرى الذى كان آخر من يتوقع أحد أن يقدم عليها .. فهو مزيح وممثل ومغنى وراقص تعود الجمهور أن يراه يمارس كل هذه الأشياء على شاشة التليفزيون ثم السينما .. ولكن أن يراه فى دور هذا المغامر الجسور الذى يبحث عن كنز من الماس فى أعماق البحر ويتعرض لمخاطر عديدة فى هذا العالم السفلى المجهول .. فلقد كانت هذه هى المفاجأة الكاملة التى أدت الى نجاح فيلم «جحيم تحت الماء» نجاحا ربما لم يكن يتوقعه سمير صبرى نفسه.. ولا كاتب السيناريو صلاح فؤاد أو المخرج نادر جلال..

الوحيد الذى توقع نجاح التجربة هو بطلها مدير التصوير سعيد شيمى.. ولكنه يعترف بأنه كان يحس بأن المسألة كلها تدخل فى باب المجازفة التى يمكن أن تتج

فعلا.. ولكن ليس إلى هذا الحد الذى لمسه بنفسه.. حينما تسلل إلى أحد عروض الفيلم ليراه بين الجمهور العادى ويعرف ردود فعله.. ففوجئ بأن الناس منبهرون إلى أقصى حد بشيء سياتى نكرها بعد قليل !..

والقصة بدأت بسعيد شيمى نفسه.. وهو واحد من أنجح المصورين فى السينما المصرية الآن.. ورغم ازدهاره بالعمل فى أفلام جيدة أحيانا وربينة غالبا.. فلقد كان يحس - مثل معظم مصوري السينما المصرية الآن - أنه يعمل ضمن آلة سينمائية لا يرضى عنها تماما لأنه لا يحقق نفسه من خلالها.. فهو «يصور» والسلام أشياء ما أنزل الله بها من سلطان.. ولكنه لا بد أن يعمل كمجرد «ترس» فى هذه الآلة التى تستهلك كل المشاركين فيها.. وهو على أى حال آخر من يمكن أن يحاسبه أحد - كمصور - على مستوى السيناريو أو الإخراج أو التمثيل.. فلبون تفوق حقيقى لهذه العناصر الثلاثة.. لا يمكن لأى مصور أن يحقق مستوى فنيا يمكن أن يحقق له جزءاً من طموحه ..

#### مغامرة فنية جديدة

وخطر لسعيد شيمى أنه مادامت الأمور هكذا ولا يمكنه هو بالذات تغييرها - باعتباره ليس صاحب العمل الحقيقى - فلا بأس من الإقدام على مغامرة فنية جديدة فى مجال التصوير على الأقل الذى يعرفه.. وكان مبهورا بفيلم ٢٠٥ ألف فرسخ تحت الماء المأخوذ عن إحدى قصص جول فيرن منذ أن رآه فى الستينات.. وحيث تدور كل الأحداث تحت الماء.. فخطر له أن يصنع شيئا مشابها إلى حد ما فى السينما المصرية.. وتوافقت فكرته هذه مع صديقه المخرج نادر جلال الذى عمل معه فى أكثر من فيلم.. والذى عرف بإجانبته التامة لأفلام الحركة المثيرة أو «الاكشن».. وسرعان ما بدأ الاثنان يعدان نفسيهما لمغامرة جديدة لم يكن ليهما بعد أى تصور عملى لكيف تكون.. وبدأت المغامرات بتدريبات للغطس تحت الماء على شاطئ «الغردقة» على البحر الأحمر كئى غواصين محترفين.. ومن خلالها درسا درجات اللون والضوء تحت الماء على مسافات متعددة.. فاكتشفا.. مثلا أن اللون الأحمر يختفى تماما بعد سبعة أمتار تحت سطح الماء.. مما يسبب عقبات معينة لأى محاولة تصوير لا بد من التغلب عليها.. كما اكتشفا أن الإضاءة العادية لا تكفى تحت الماء بالطبع.. ليس فقط من حيث المقدار ولكن من حيث المعدات نفسها ومصابر النور.. ولكنها



كلها كانت مشاكل هينة بالنسبة لضرورة تصنيع كاميرا خاصة تصلح للتصوير تحت الماء..

وكل هذه مشاكل محولة بالطبع فى السينما العالمية التى وصلت الى تكنولوجيا متقدمة جدا لا تعجز عن تحقيق أى شىء يمكن أن يحلم به المخرج أو المصور.. ولكنها مع ظروف السينما المصرية الصعبة تصبح مستحيلات مستعصية.. ومن هذه الزاوية فقط يمكن تصور حجم الجهود الخارقة التى بذلها هذا المصور المجنون سعيد شيمى ليأخذ كل شىء على عاتقه بل وعلى نفقته الخاصة من تصنيع كاميرا تصلح للتصوير تحت الماء إلى إعداد كل ملحقاتها ومصادر اضائها..

وكانت الفكرة قد وصلت الى أسماع سمير صبرى الذى قرر أن يخوض مغامرة أكبر.. وهى انتاج الفيلم على مسؤوليته لكى ينجح أو يفشل فلا أحد يدري بالضبط.. ولكن لا بد أن تكون قد استهوت به بالطبع أن يلعب هو شخصيا دور أول مغامر عاشق فى فيلم مصرى تحت الماء..!

والقصة فى هذا النوع من الأفلام لا تكون مشكلة عادة.. فالمهم هو توفير أكبر عدد من المشاهد يمكن تصويرها تحت الماء.. ولم تكن المسألة صعبة بالطبع لكاتب السيناريو الجديد صلاح فؤاد الذى بدأ يظهر فى السنوات القليلة الأخيرة.. بخبرة لا يدري أحد من أين اكتسبها بمواصفات الفيلم التجارى الناجح.. فهو يعرف بالضبط ما الذى يريده جمهور هذا النوع من الأفلام.. وكانت أسهمه قد ارتفعت إلى حد كبير بعد النجاح المكتسح الذى حققه فيلم «سلام يا صاحبي» الذى لم يفعل شيئا سوى أن أعاد كتابة فيلم «بورساليينو» الفرنسى ولكن بعد أن حول لأن ديلون الى عادل امام.. وجان بول بلموندو إلى سعيد صالح.. ومع تحويل كل الأشياء بعد ذلك الى الجو الشعبى المصرى «الحراق» الذى يعجب جمهور «الترسو».. نجحت المسألة تماما.. رغم أن نفس «بورساليينو» كان قد تحول مع المخرج «الجاد جدا» دلوود عبد السيد إلى طبعته المصرية فى فيلم «الصعايلك» ففشل فشلا ذريعا رغم نور الشريف ومحمود عبد العزيز..

فلم يكن صعبا انن على صلاح فؤاد فى «جحيم تحت الماء» أن يعثر على قصة غريبة الشأن تبدأ بسمير صبرى مغنياً فى أحد الملاهى الليلية.. يحب ليلي علوى الفتاة خارقة الجمال التى يريدها لنفسه رجل من كبار الأثرياء هو عادل أدهم فيسعى إلى إفساد قصة حبهما وزواجهما.. بدسيسة دبرتها لهما ليلي شعير -

ممثلة قديمة عادت إلى التمثيل بعد انقطاع طويل - التي هي في نفس الوقت صديقة ليلي علوى.. ولكن التي تريد سمير صبرى لنفسها.. فتسعى إلى التفريق بالخدعة بين الحبيين..

وتبدأ قصة أخرى تماما لرجل الأعمال عادل أدهم الذي تصادفه مشكلات مالية عويصة تؤدي إلى إفلاسه.. وفي مركب ما لا ندري لماذا يركبها بالضبط .. يكتشف أن هناك عصابة تحاول تهريب شحنة من الماس إلى هولندا.. فيقتل حارس الشحنة.. ويلقى بالماس تحت الماء في مكان خفى إلى أن يتمكن من إخراجه بعد ذلك ليحل به كل مشاكله المالية..

في تلك الأثناء ولأسباب لا يفهمها أحد بالضبط .. يكون سمير صبرى قد ترك عمله كمغنى في الملهى الليلي وتزوج وماتت زوجته بعد أن أنجب منها طفلا جميلا شقيا كالعادة.. وذهب إلى الفرقة على البحر الأحمر ليعمل مهندساً أو خبير غطس لا أدرى شخصيا - هذه الأشياء ليست مهمة عادة في الفيلم المصرى - وليعقد صداقات مع الصيادين ويصبح زعيما لكل المنطقة ..!

وهنا يعود عادل أدهم بزوجه خارقة الجمال ليلي علوى إلى الفرقة لينتشل كنز الماس الذي أخفاه تحت الماء.. فتتجدد قصة الحب الفاشل القديم بين ليلي علوى وحبيبها الأول الذي فرقت بينهما وبينه الأقدار.. وعادل أدهم طبعاً ..

وبينما يدور أحد خطوط الأحداث حول التقاء هذه العلاقة الثلاثية من جديد.. حيث تقع ليلي في حب الطفل الظريف قبل أن تكتشف أنه ابن حبيبها السابق.. وتقاوم في نفس الوقت عواطفها القديمة التي تدفعها إلى أحضان سمير صبرى لأنها «ست شريفة» لا يمكن أن تخون زوجها مهما كان شريراً.. يستغل عادل أدهم الزوج الشرير هذه العاطفة القديمة فيما يشبه عقد صفقة مع سمير صبرى لكي ينتشل له كنز الماس المفقود تحت الماء .. لأنه لابد أن يكون طبعاً خبير «الغطس» العالمى الوحيد القادر على ذلك ..

أما خط الأحداث الآخر الذى يتصاعد بالإثارة إلى نروتها.. فهو اكتشاف العصابة صاحبة شحنة الماس الأصلية أن الذى سرقه منها هو عادل أدهم.. وأنه أخفاه تحت الماء.. فتبدأ مطاردة سمير صبرى من ناحيتها ليستخرجه لها.. ولكي تغرق في «حرب العصابات» المتبادلة والكر والفر الذى لابد أن تتوقعه فى مثل هذه الأفلام.. لكي يغطس سمير صبرى تحت الماء بحثاً عن الكنز المتصارع عليه من كل

الأطراف.. ولكن الذى يهوى إلى عمق سحيق متبعثرا بين الأسماك فلا يفوز به لا هذا ولا ذاك.. ويسترد سمير صبرى ابنه الذى خطفته العصابة.. ولكي تعود إليه حبيبته ليلي علوى التى هى حقه «الشرعى» قبل أن يصابها منه عادل أدهم .. فلا بد من قتل هذا الشرير بحد السهام المائتة لكي يخلو الجو للعاشقين ..

### ولم يكن هو ..

ويعد أن يكون سمير صبرى قد حقق كل ما يريد .. غنى ثلاث أغنيات .. وضرب ثلاثين أو أربعين حرامى من أعضاء العصابات المختلفة.. وغاص تحت الماء «ببدلة الغطس» المعروفة وأنابيب الأكسجين التى تستهوى الجمهور.. بون أن يعرف أحدا أن هذا الذى رأوه فى نور سمير صبرى تحت الماء لم يكن هو حيث لم يغطس ولا مرة.. وإنما كان هو المخرج نابر جلال نفسه الذى حل محله حيث لا يظهر وجه أحد من خلف قناع الأكسجين.. ولكن هذا سر أرجو ألا تنقلوه لأحد.. لأن تجربة الإقدام على تصوير فيلم كهذا لأول مرة.. هى تجربة يستحق التحية عليها سمير صبرى بلا أننى شك.. وسعيد شيمى.. ونابر جلال.. وكل المشاركين فيها.. لأنها تجديد لدماء السينما المصرية ومغامرة بالخروج عن المألوف والمكرر.. ومادام الجمهور خرج من الفيلم مبسوطا إلى أقصى حد.. فنحن مبسوطون أيضا ونرحب بأى تجربة جديدة!!!..

## هذه المرأة المظلومة في «برجوان» أو في غيرها.. هل هناك فرق؟

يكتسب كل فيلم لحسين كمال أهمية خاصة لأنه مخرج له تاريخ بالتاكيد وأفلام جيدة وهو يجيد حرفته بالتاكيد أيضا فتكون مشكلته دائما هي الموضوعات التي يقدمها.. وموقفه الحائر بين طموحاته الفنية التي لا شك فيها لصنع سينما جيدة.. وبين مقتضيات السوق والتوزيع ونوع الموضوعات المطلوبة سواء من المنتجين أو النجمات اللاتي يحب أن يتعامل معهن.. أو من الجمهور الذي أصبح لا يريد من السينما إلا أن تخرجه من همومه لتدغدغ حواسه إما بالعنف وإما بالجنس أو بالفرق في حوايت المخدرات..

من هنا يتعامل الناقد مع أفلام حسين كمال بحساسية خاصة.. فهو مخرج يملك مقدرة أكبر مما يقدمه بكثير طبقا للحسابات السابقة.. فلا يمكنك أن ترفضه بسهولة قائلا إنه مخرج رديء مثلا فلا يكون مدهشا أن يقدم أفلاما رديئة فنسقطها بسهولة من حسابنا.. ولكن لا يمكنك لنفس هذا السبب - قدرته على صنع ما هو أفضل - أن تعفيه من المسؤولية.. لأنه رغم كل الظروف التي ذكرناها والتي تحكم السينما التجارية وتدمر محاولات كثيرة جادة.. فإن بعض المخرجين - حتى الشبان أو الجدد منهم - يستطيعون أحيانا أن ينتزعوا من نفس هذه الظروف أفلاما جيدة لا يمكن أن يلومهم أحد عليها.. فما بالك بمخرج قوى وراسخ ويملك القدرة مثل حسين كمال؟ ولست شخصا مع النظرية المثالية التي تطالب المخرج بأن يقبع في بيته فلا يعمل إلا ما هو مقتنع به.. لأنني أؤمن على العكس بالمحاولة المستمرة لإنتزاع شيء جيد من بين برائن كل هذه الظروف الصعبة.. وضرورة البحث عن صيغة ما توائم

بين قوانين السوق التي تهبط وتترجع كل يوم من خلال سيطرة بعض التجار من ناحية والفنانين المرتزقة وفاقدى الموهبة من ناحية أخرى.. وبين طموحات الفنان الصديق والجاد والذي يحترم نفسه.. فى صنع شيء جيد أو معقول على الأقل.. وهناك مخرجون نجحوا فى ذلك فعلا وقدموا فى نفس ظروف السوق أفلاما محترمة..

وبهذا المفهوم لموقف السينما الحالى كله شاهدت فيلم حسين كمال الأخير **محارة بروجان** ثم ترددت كثيرا قبل أن أكتب عنه.. ففأأرفض تماما كل ما يقوله الفيلم - اذا كان يقول شيئا على الإطلاق - والطريقة التى يقوله بها .. ولكنى فى نفس الوقت لا أستطيع أن أرفض بسهولة ويضمير مستريح بعض أشياء أرى أنها جيدة.. أو مجتهدة.. أو لا بأس بها على المستوى السينمائى المجرد.. اذا كان صحيحا أن لاي عنصر سينمائى جيد قيمة دون أن يكون موطئا فى النهاية وضمن عناصر أخرى فى قول شيء له قيمة أصلا.. ويصرف النظر عن مسألة «اللعبة بالسينما».. ولكننا فى نفس الوقت نصبح قساة جدا وغير عمليين اذا جردنا الأفلام عن ظروف صنعها وكما قلت فى مقال سابق.. والاختيارات المتروكة لنا أصبحت محدودة جدا وصعبة حتى أصبح لا بد من أن تنتزع أى عنصر جيد على حدة من سياق الفيلم كله لكى نشجع على الأقل الذين مازالوا حريصين على صنع ديكور جيد أو تصوير لا بأس به أو تمثيل فيه شيء من الصدق والإجتهاد.. وحتى لو كان هذا «الاجتزاء» ضد قواعد الفن والنقد المثالية!

ولكن نفس جو المصيبة هذا الذى يشغل معظم مساحة الفيلم يؤكد حيوية فى عمل حسين كمال كمخرج واستخلاصا لجماليات المكان وتكويناته وأصواته وظلاله كان قد أفقده فى بعض أفلامه الأخيرة التى خلت حتى من هذا «التعامل مع السينما» الذى يجيده تماما ولكن لا يستخدمه دائما .. !  
ونفس هذا الجو يشهد ببراعة ديكور ماهر عبد النور وإضاءة مدير التصوير عبد النعم بهنسى.. فالثلاثة قدموا أفضل أجزاء الفيلم لونيا وحركيا وضوئيا فى مشاهد المصيبة التى أعطت مذاقا مختلفا «للصورة» على الأقل أصبحنا لا نراه إلا نادرا فى الفيلم المصرى.

وهناك اجتهاد فى التمثيل - فى حدود الشخصيات المرسومة - من نبيلة عبيد التى أدت دور المرأة المشتتة من الجميع بكل معاناتها وألمها الدفين ومقاومتها

بشراسة فى نفس الوقت ويصدق شديد كان هو الشيء الوحيد المقنع فى كل الشخصيات .. وهى ممثلة تجتهد كثيرا فى فهم الشخصية والتعبير عنها بجدية وصدق جعلها تتقدم وتتضح من فيلم إلى فيلم.. يليها الفنان الكبير حمدى غيث فى أفضل أنواره وأكثرها حيوية على الإطلاق وليس ننبه بالطبع المبالغة فى تأكيد الدافع الجنسي الذى هو الدافع الوحيد عند كل الشخصيات فى الواقع.. والذى هو الهدف الأساسى من صنع الفيلم نفسه.. بينما لم يخرج يوسف شعبان عن «الكليشيه» التقليدى الذى يضعونه فيه دائما «للرجل النئب» بينما هو ممثل أكبر من ذلك بكثير فى الواقع وأن لم يستثمره أحد جيدا ..

ولا يعنى هذا أن فى «حارة برجوان» أشياء رائعة على المستوى السينمائى.. ولكن فيه أشياء معقولة أو اجتهادات لا يمكن إنكارها .. وأحب أن أبدأ بها من باب اثبات حسن النية .. فدعك أولا من مسألة أن الحارة - سواء كانت برجوان أو غيرها - ليست موجودة على الإطلاق فى الفيلم لا يناسها ولا ببيتها ولا علاقاتها .. فالمسائل كلها - على طريقة حسين كمال ومصطفى محرم ونبيلة عبيد - فيما يريدونه هم شخصيا.. بيتها الفقير الذى تزوجت فيه رجلا فاسدا لابد أن نندهش عندما نكتشف معها أنه زير نساء يتقلب من امرأة الى أخرى.. خصوصا عندما نعلم أنه الممثل الموهوب حقا فؤاد خليل.. ثم «المصيفة» التى تضطر للعمل فيها لكى تعيش بعد طلاقها منه وحيث تتركز فيها معظم الأحداث بعد ذلك لتتركها فقط الى قصر فخم لصاحب المصيفة حمدى غيث الذى يختلس فيه سهرات فجور وشنود لابد منها لاصطياد المرأة المسكينة أولا.. ثم لاصطياد «الزبون» الذى هو المتفرج ثانيا لكى تدغدغ له حسه السوقي الغليظ بمثل هذه الأشياء فينبسط جدا من الفيلم.. ثم يبقى ناقصا فقط من كل الناس فى حارة برجوان شخصية الطالب الفقير الذى يقبل الزواج من هذه المرأة الفاتنة المسكينة التى يريدها الجميع فى السر ولا يريدونها فى العلن.. وواضح من هذا التلخيص أن علاقة الفيلم بحارة برجوان لا تزيد فى الواقع على علاقته بحارة شق الثعبان أو أى حارة أخرى.. لأن الحارة ليست هى الموضوع فى الواقع.. وإنما هى مجرد نيكور لابد منه.. «لوقائع الاغتصاب المتواصل لامرأة فاتنة مكسورة الجناح» يطمع فيها كل من يلتقى بها من الرجال.. وهو العنوان الوحيد الملائم لهذا الفيلم والنزى كان ممكنا أن يحقق إيرادات أكثر .. ولكننا لا يمكن إغفال المعنى الهام الكامن فى سيناريو مصطفى محرم وأن كان

قد هرب منه بسرعة ليغرقه في مستنقع جنسى.. وهو معنى أن الفقر كما يدق أعناق الرجال فهو يدق أجساد النساء.. وأن المرأة الفقيرة الوحيدة في غابة وحشية كهذه لا بد من إنتهاك روحها وجسدها وأحلامها جميعا.. ولكن قارن بين هذا المعنى الذى تجسد حول «جبر البطاطة» فى «الحرام» حيث التناول مأساوى تماما وجارح وشديد الصرامة.. وبين نفس المعنى عندما يتحول إلى مجرد شبق دائم عند رجال لا يبدو أنهم يعانون من أى شىء سوى التهام سيقان نساء المصيفة بنظراتهم المحمومة..

ولكن لا تصبح لهذا كله أى أهمية بالطبع فى موضوع كتب أساسا لإشباع الدافع الجنسى عند متفرج يدخل السينما ليأخذ أحد من أحزانه ويفرقه فى أى بحر من بحار المتعة.. وهى هنا تأخذ شكل الشيق الغريزى الواضح والمجرد الذى يحرك كل الشخصيات فى أجواء محمومة بالحركة أو العبارة الفجة المباشرة أحيانا..

وحيث لا مشكلة لدى صاحب المصيفة ولا عمالها وعاملاتها جميعا سوى التهام بعضهم بعضا .. وحيث لا يبدو أن امرأة واحدة مرت بهذا المكان من قبل سوى نبيلة عبيد.. فالجميع يريدون اقتراسها من رجل إلى رجل.. وهى تقاومهم جميعا بشراسة ثم تستسلم دائما عندما تعلم أن هناك اثنين كيلو سمك أو كياب.. وهى تعيشة جدا ومظلومة ومقهورة إلى أقصى حد ولكنها قادرة دائما على الرقص بمناسبة وبيون مناسبة.. ثم أنها الوحيدة فيما يبدو فى حارة برجوان القادرة على الإنجاب.. دليل أنها بمجرد أن أنجبت طفلا تصارع عليه ثلاثة رجال وقتلوا بعضهم.. هناك بعد ذلك سهرات ماجنة وقواد مخنث وناس تشرب البيرة من القزازة وثرثرة كثيرة وتكرار وإيقاع ممل .. ولكن الجمهور يعوى فى الصالة بجنون لأن «الحقنة» كانت مشبعة بما يكفى !

## الفيلم الغاضب الذى كان يستحق كل هذا الانتظار !

منير راضى هو المخرج الوحيد من بين خريجي معهد السينما الذى لم يقترب من الإخراج طوال نحو خمسة عشر عاما منذ تخرجه.. قلم يعمل فى الأفلام التسجيلية مثلا ولا فى التليفزيون ولا حتى كمساعد مخرج.. رغم أنه ينتمى لأنشط العائلات الفنية التى لا يتوقف أفرادها عن العمل فى أكثر من مجال.. ولعل هذا نفسه كان سببا قويا فى احتجاب هذا المخرج الشاب الموهوب أو تأخر إقدامه على العمل .. لأنه فيما يبدو كان يكتفى بالبقاء فى «ظلال» هذا النشاط العائلى حتى استغرقه طوال هذه السنوات.. وهى مدة طويلة جدا يمكن أن تتعطل فيها أدوات الفنان الى أن تصدأ . لأن السينما ممارسة عملية مستمرة لا بد أن تتعامل مع الواقع أولا بأول لكي تكتمل خبرات المخرج نفسه وتتضح من فيلم إلى فيلم.. لأنه ليس شاعرا أو روائيا يمكن أن يقبع فى البيت وينتج..

ولكن أحدا لا يستطيع أن ينكر فى نفس الوقت.. أن ظروف السينما المصرية فى تلك السنوات السابقة نفسها لم تكن سهلة أو مريحة حتى بالنسبة لكبار مخرجينا الراسخين أنفسهم حتى توقف عن العمل تقريبا صلاح أبو سيف وكمال الشيخ وعاطف سالم واستنزفت السينما التجارية موهبة بركات تماما ولم يستطع يوسف شاهين الاستمرار إلا بقدرته الشخصية على تنبير تمويل لأفلامه بنفسه وبشكل خاص جدا.. فما بالك بمخرج جديد مازال يبدأ أولى خطواته ليفاجأ بهذا الانهيار المتزايد يوما بعد يوم لظروف إنتاج لم تعد تسمح إلا بكل ما هو سخي أو رخيص؟ وقد تكون هذه حجة جاهزة عند منير راضى ليبرر بها احجامه عن العمل كل هذه السنوات وهو الذى اعرف عن يقين أنه كان جادا ومخلصا لمهنته ولنفسه بحيث لا



يقدم نفسه للناس إلا من خلال ظروف معقولة تسمح بتقديم ما يستحق.. وإلا فإن الأفضل والأكرم له وللجميع أن يقبع في بيته ويبتظر.. وهو موقف عاقل ويستحق الاحترام من زاوية ما.. ولكن هناك زاوية أخرى تقول إنه في نفس تلك السنوات الصعبة للسينما المصرية بالذات ظهرت الموجة التي سميت بالسينما الشابة أو الجديدة في أفلام عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهي وخيري بشارة وداوود عبد السيد وإلى جيل محمد النجار وشريف عرفة.. وهم شبان ظهوروا أو خرجوا من نفس ظروف وعمر وخلفية منير راضى ولكنهم استطاعوا أن يبتزوا فرصتهم الأولى فالثانية فالثالثة من برائن نفس الأسد.. مما يلقي عليه بالتأكيد شبهة التراخي في حق نفسه وفقدان روح المخاطرة والجسارة وركوب الصعب من أجل فكرة أو هدف يستحق السعى من أجله.. ولكن علينا في نفس الوقت ولكي نكون منصفين أن ندرك أن خوض أى معركة يتوقف على حجم إرادة القتال داخل كل منا فلا تكلف نفسا الا وسعها..

والمشكلة في الواقع لا تتعلق بمنير راضى أو هذا أو ذاك بالذات.. وإنما بأزمة جيل كامل من الشباب كان من حظه أن يخرج من المعهد ليواجه بأصعب ظروف إنتاج وعرض وجمهور مرت بالسينما المصرية ربما في تاريخها كله.. فكان عليهم أما أن يقاوموا بشراسة في معارك غير متكافئة.. وإما أن ينجرفوا إلى السينما التجارية.. وإما أن يحتجوا تماما في ظلال النسيان ويقتلوا أحلامهم..

ولكن ما يغفر لمنير راضى تقاعسه كل تلك السنوات في حق نفسه وموهبته.. هو أنه صبر وقاوم طويلا دون أن يسلم حلمه وما تعلمه لتطويه نهائيا ظلال اليأس والنسيان.. وإنما استطاع أن يستجمع قواه وعلى آخر نفسه كما يقولون وقبل فوات الوقت تماما ليقدم فيلمه الأول والمتأخر جدا بحيث يدهشنا إلى أقصى حد بجرائته ومستواه المتقدم.. بحيث لو كان قد انتظر كل هذا الوقت ليصنع «أيام الغضب» بالذات.. فإن المخرج كان على حق إذن.. والفيلم يستحق كل هذا الانتظار.. والمدهش أكثر أن يختار المخرج الذي تردد إلى هذا الحد.. أسوأ لحظات الانتاج المصرى.. ودار العرض المصرية.. ومزاج المتفرج المصرى.. لكى يقدم هذا الموضوع بالذات.. وبهذا الأسلوب بالتحديد.. منتهى الجدية والصرامة إلى حد القسوة والتجهم.. وبدون تقديم تنازل أو اغراء واحد للمتفرج.. وكأنه ينفي بهذه الشجاعة «الصمحاء» أى اتهام سابق بالتخاذل أو فقدان الهمة.. خاصة وهو المنتج أيضا وفي

أولى محاولاته التي يتحمل مسئوليتها كاملة بمفرده وقد يفقد فيها كل ما يملك.. فمن الذى يريد الآن فى نزوة السوقية والسخف أن يذهب إلى فيلم يصدمه إلى حد «الصفعة» وكيف أصبح واقعه قاسيا وعبثيا زقاتما إلى حد الجنون؟..

ولست أبالغ إذا قلت إن «أيام الغضب» هو أقوى بداية لخروج جديد فى السنوات الأخيرة.. ولن أنكر أسماء لأن الأفلام الأولى معروفة وما كان منها متميزا فى الشكل كان فارغ المضمون أو العكس.. ولكن «أيام الغضب» يذكرنا بشكل ما بالبداية القوية لعاطف الطيب عندما أدهشتنا موهبته وعمق موضوعه فى «سواق الأتوبيس» الذى كان فيلمه الثانى وليس الأول.. وهنا لابد أن نعود بالفضل إلى موهبة بشير الديك وحسه الاجتماعى الناضج ووعيه العميق بحرفته من ناحية وبمشاكل مجتمعه من ناحية أخرى.. فليست صدفة أنه كاتب سيناريو الفيلمين اللذين بدأ بهما مخرجان جيدان.. وهذا تأكيد آخر على أنه لا يمكن أن يبدأ مخرج من فراغ مهما كان بارعا فى استخدام أنواته إلا إذا كانت معه أولا كلمة قوية ومكتوبة جيدا يمكن أن تثبت من خلالها بعد ذلك أهميته كمخرج.. وهل هو قادر على الاستمرار أم لا ..

ويضيف بشير الديك «تنويع» جديدة إلى الفكرة الأساسية التي توارثها منذ «سواق الأتوبيس».. وهو التحولات الخطيرة التي حدثت لعلاقات الأسرة المصرية وقيمها الأخلاقية والعاطفية منذ السبعينات.. نتيجة للسعار المادى المحموم الذى أصاب المجتمع كله وما ترتب بالذات على الهجرة المكثفة للشباب المصرى للعمل فى الدول العربية مما أدى بالضرورة الى تفسخ الكثير من الهيكل الأخلاقى التقليدى الراسخ للأسرة المصرية.. وهى فكرة تزعج بشير الديك أكثر من غيرها حتى أنه عاجلها فى فيلم أخرجه هو بنفسه هو «سكة سفر». الذى يبدأ بداية مشابهة ومع نفس البطل وهو نور الشريف.. الذى يعود هذه المرة بعد أربع سنوات قضائها فى بلد عربى وأرسل خلالها كل ما جمعه من مال إلى ابنة عمه التى عقد قرانه عليها لكى تستكمل به تجهيز شقة يبدأ فيها حياته الجديدة.. ونحن نراه فى طائفة العودة سعيدا وهو يتأمل القاهرة من أعلى ملينا بالأحلام .. فيقول العبارة الواهمة اللاذعة التى تصبح مفتاح الفيلم بعد ذلك : «مصر حلوة قوى من فوق!».

ولكن هذه الأحلام سرعان ما تتبدد فى الهواء فى أول لقاء له مع زوجته التى هى ابنة عمه وعلى باب الشقة التى حصل عليها من عرق أربع سنوات.. فزوجته التى لم

يدخل بها حامل.. وهناك رجل آخر يقول أنه زوجها وأنه صاحب الشقة التي يطرده منها أيضا.. بينما عمه شخصيا عاجز مقهور لا ينطق بكلمة.. وفي لحظة العبت المجنون هذه لا يملك الشاب العائد ليكتشف أنهم سرقوا منه حياته كلها.. إلا أن يحاول فى ثورة عاتية أن يرتكب جريمة لا يقدر عليها بالطبع حين يتكاثر عليه الجميع ليحمله بالقوة والزيف الى مستشفى المجانين !

وبهذه البداية القوية يدخلنا الفيلم شيئا فشيئا إلى الكابوس الثقيل الذى لا يجثم على أنفاس البطل وحده ولا حتى المرضى الآخرين حوله فى مستشفى المجانين.. وإنما على علاقات وحشية كاملة تحكمها فقط المصالح المتبادلة وقوة قانون الغابة.. وحيث لاتصبح مستشفى المجانين مجرد مستشفى مجانيين.. وإنما تجسيدا لمعسكر قهر كامل وامتنثال بالجبر لكل الضعفاء والمنبوذين والمسروقين مثل نموذج نور الشريف حتى لا يتمروا..

ولكننا نكتشف على الفور ثغرة خطيرة تفسد كل شئء عندما نسمع الزوجة الخائنة تفسر ما حدث بمجرد أن هذا الرجل الآخر كان يعطيها دروسا ما .. ثم لأن «الشیطان شاطر» فلقد اعتدى عليها فاضطروا لتزويجها منه بعد أن حصلوا على طلاق زائف من المحكمة من زوجها الأول نور الشريف.. فإذا كان «الشیطان الشاطر» هو المسئول إذن عما حدث لنور الشريف.. فهذا أسخف سبب يمكن أن تنطلق منه أحداث الفيلم الكابوسية بعد ذلك.. لأن التحولات الخطيرة فى علاقات الأسرة المصرية لها أسباب أخرى يعرفها بشير الديك جيدا وليس منها «الشیطان الشاطر» البرئ منها بالتأكيد.. والا أصبح الحل هو أن نسجن الشيطان ونستريح ! فى مشهد لاذع شديد الذكاء يعرضون نور الشريف المريض الجديد على طبيب المستشفى ليقرر مدى جنونه بينما يكون مشغولا بمتابعة مباراة للاهلى فى التلفزيون.. فيسأل بضعة أسئلة روتينية.. ولا يسمع حتى تأكيدات المجنون بأنه عاقل.. ويسود الاستمارات ويوقع عليها وينتهى الأمر.. وهكذا تتحدد مصائر الناس بين العقل والجنون بماتش كرة.. وهو مشهد كان يمكن أن يصبح نادرا بمزمن من العناية بتطبيع اللقطات بين المريض والطبيب والتلفزيون ..

نتعرف فى المستشفى بعد ذلك على نماذج أخرى «للمجانين» لابد أنهم كانوا عقلاء ولكن تم قهرهم لأسباب مشابهة. الشاب المثقف الذى يحلم بتعمير الصحراء.. والموظف الذى حملوه مسئولية جريمة فساد ما فأصبح كل هم أن يبحث عن

السجائر.. والشباب الصعيدي الذي يكتب خطابا لأمه يرجوها أن تزوره .. والشباب الذي أصابه جنون كرة القدم فتصور نفسه حكما يطلق الصغارة باستمرار في لعبة يترك أنها عبثية تماما.. والشباب المحطم تماما حتى ارتضى أن يصبح أداة بطش في يد «ضيا» ممرض العنبر الفاسد المتوحش الذي يبتز الجميع ويضربهم ويجبرهم على التسول ويرتكب كل أشكال القهر بما فيها إجبار المرضى على تناول نواء قاتل ينهك قواهم.. ونكتشف «بالصدفة» أن زوجته هي ممرضة أيضا في عنبر النساء تمارس نفس الفساد بهذا فيره.. وبينما تجيء إلى عنبرها الفتاة الريفية الجميلة إلهام شاهين يسوقها أبوها كالبهيمة بعد أن فقدت عقلها هربا من زوج عريب ثرى باعها له .. يقتصبها الممرض «ضيا» مقابل قطعة لحم.. فتجهضها الممرضة زوجته حتى تقتلها.. ورغم أننا نعرف ونسمع أن ما يحدث بالفعل في مستشفى المجانين أبشع من ذلك بكثير.. إلا أنه من الصعب أن نتخيل أن ممرضا وزوجته الممرضة يمكن أن يكونا مطلقى الأيدي إلى هذا الحد حتى يفعل كل ما يشاءان دون أن يتصدى لهما أحد.. وهنا تكمن الثغرة الأخرى الأخطر في بناء الفيلم.. حيث يتركز كل الشر والقهر والفساد في الممرض ضيا.. ولون أن يعرف أحد من أين يستمد كل قوته هذه.. ولا من الذي يحميه ويستتر عليه .. حتى أن مدير المستشفى الأكبر يفر له دائما ويكتفى بخصم أيام من مرتبه .. أن فسادا بهذا الحجم لابد له من مبرر وعلاقات قوية تحميه من فوق بحيث يصبح «ضيا» هو مجرد أداة.. ولكن ما رأيناه من مظاهر فساد «من فوق» هو أن طبيبا طلب مجموعة أدوية من الزوج الثاني الذي من مصلحته بقاء الزوج الأول في المستشفى.. وهو سبب هزيل جدا ومضحك لكل هذا الفساد.. حتى بدأ الممرض ضيا شريرا «لوحده كده» كئنه هابط من الجحيم ويعمل لحسابه الخاص لمجرد أنه يحب «اللحمة» والفلوس واغتصاب النساء.. وكأنه ليس جزءا من جهاز قهر كامل تحكمه مصالح وعلاقات متكاملة.. بينما تنحصر عناصر المقاومة في اخصائية نفسية شابة (يسرا) تحاول الإصلاح هي وخطيبها الطبيب (محمد أبو داود) ولكنهما يفشلان باستمرار لأن شخصياتهما باهتة بما يقترب من السذاجة ولا يصنع صراعا حقيقيا.. فيكون من الطبيعي أن يحل «المجانين» مشكلتهم بأنفسهم وبالتمرد الدموي بقتل الممرض «الطاغية» بقيادة نور الشريف الذي يهرب ويلجأ إلى الحل الدموي هو أيضا حين يقتل الرجل الذي صنع به كل هذا ويفقم بجنون حقيقي هذه المرة وهو يرقب القاهرة من عربة السجن:

«مصر حلوة قوى من فوق!» .. ولكن تكون دلالتها هذه المرة أكثر جرحا ومأساوية !  
وهذه هى البداية القوية جدا لمخرج جديد متمكن من أنواته تماما فى السيطرة  
على موضوع صعب وشديد القسوة والتجهم ويدور كله فى مكان مغلق مما يمثل  
تحديا لأى مخرج ينجح فيه منير راضى تماما خاصة فى إدارته للممثلين حتى  
ينتزع منهم أفضل مستوياتهم التى تدهشنا بالنسبة لإلهام شاهين بالذات التى  
قدمت فى خمسة مشاهد فقط أفضل أنوارها على الإطلاق..والذى يؤكد أنها ممثلة  
موهوبة أكثر بكثير مما تقوله كل أفلامها. ثم سعيد عبد الغنى الذى كان اكتشافا  
حقيقيا لمثل مدهش ومفاجئ حقا حتى حمل الفيلم كله على كاهله.. وحتى الأيوار  
الصغيرة لمثلين مجهولين بما فيهم أمل ابراهيم نفسها.. كانت تأكيدا كلها لجرأة  
المخرج وطموحه فى ركوب الصعب.. لو أنه سيطر فقط على نزوات شقيقه المصور  
ماهر راضى الذى كان يارعا جدا فى استخدام الاضاءة لدرجة أنه كان يصور  
لحسابه ليقول فى كل لقطة : شوقوا أنا بصور ازاي؟! ويغض النظر عما يتطلبه  
الفيلم نفسه .. وهى نزوات مصور جيد يمكن علاجها على أى حال فى أفلام أخرى !

## «الزل»

«الزل» الحلقة الرابعة من رباعية بدأها كاتب السيناريو محمود أبو زيد بفيلم «العار».. يمكن أن يقال إنها تنور جميعا حول فكرة صراع ثلاث شخصيات متناقضة حول المال.. لكي تكتشف بعد صراعها الدموي أنها دمرت نفسها عبثا.. وأن المال سراب من الصعب الإمساك به بطرق ملتوية إلا مع فقدان أشياء كثيرة.. ولكن نفس الفكرة الثابتة المسيطرة على كاتب السيناريو المقتدر حقا والمتمكن من حرفته تماما تفقد جانبيتها أن لم يلونها الكاتب ويطورها ويجدها من فيلم الى آخر، فأتت يمكن أن ترى نفس الفكرة حول نفس الصراع مرتين وثلاثا ولكن لا يمكنك أن تحتملها عشر مرات.. خصوصا عندما يعتمد محمود أبو زيد على ما يعتبره من وجهة نظره معرفة بنوق الجمهور ومتطلبات النجاح التجارى.. ولا أحد على الإطلاق ضد النجاح التجارى ولا يطالب بأقلام جافة وبمها ثقيل حتى نكون واضحين من البداية.. الخلاف فقط هو حول مفهوم «التجارية» والنجاح.. فالحوار من نوع «الفونكيش فى الصونكيش» واحنا اللي «قيشنا الهوامش» وهو حوار «معلمين» مساطيل فعلا فى غرزة ما تحت كويرى أبو العلا.. ويمكن أن يخيش فى نخاشيش نافوخ، متفرج ردىء هو نفسه مُسْطول فى دار العرض.. ومع ذلك فهو أقرب الى النكتة الخشنة والجارحة ولكن المناسبة لفيلم مثل «العار» مثلا بدور هو نفسه فى عالم مهربي المخدرات.. ولكن النكتة تصبح بايخة عندما تتكرر هى نفسها من «العار» إلى «الكيف» إلى مجرى الوحوش» إلى «الزل» ومع نفس فكرة الصراع حول المال بين ثلاث شخصيات متعارضة هى هنا يحى الفخرانى الذى يريد أن يرث ثروة عمه القاسى الذى تركه يتضور جوعا ويتحول إلى صعلوك نصاب ومقامر.. ويبن خادم هذا العم الفلاح أحمد بدير الذى يتشبث باستماتة بوصية تركها العم

يعترف فيها بأنه الأب غير الشرعى لهذا الخادم الذى أصبحت قضيته على عكس كل البشر أن يثبت أنه «ابن حرام» لكى يفوز بالإرث.. ثم ليلى علوى الفتاة التى تظهر فجأة فى منتصف الفيلم كأنها قادمة من المريخ.. بحجة أن العم الميت الذى لا يعرفها التقى بها بالصدفة وهو يموت.. فسلمها هذه الوصية فقررت فجأة أيضا أن تدخل فى اللعبة وتفوز بنصيبها من الميراث.. ويعد مؤامرات متبادلة غير منطقية يدهن الجميع بعضهم بالعسل الأسود بعد أن اكتشفوا كما حدث فى «العار» و«جرى الوحوش» بالضبط أن المال الذى مرقوا بعضهم من أجله كان مجرد «سراب» وينتهى الأمر نفس النهاية تقريبا.. هيستريا الضحك والجنون.. ولكن بدون الآية القرآنية هذه المرة..

إن وهم الحوار اللاذع السوقي القبيح ليس هو ضمان النجاح التجارى إلا عند متفرج رخيص .. وإلا اذا كان هذا المتفرج «المسطول» هو ما نسعى اليه بأفلامنا الفلسفية المثقفة.. فاذا كان الأمر كذلك.. فليذهب هذا النجاح إلى الجحيم.. لأن هناك أفلاما تتجح بأساليب أخرى محترمة.. فليس صحيحا أن الجدية والاحترام تساوى الفشل والجفاف وثقل الدم.. فالمهم هو موهبة صانعى الأفلام وقدرتهم على الابتكار كل مرة.. وغير طبعى أن تعتمد أفكار الأفلام على مشاهد حوار طويلة جدا تناقش قضايا فلسفية أو قانونية لا يمكن أن يتابعها المتفرج بين ناس ماشيين فى جناين مما يخلق مشكلة عويصة لأى مخرج حتى لو كان فيليني.. ومن هنا ندرك محنة المخرج الشاب محمد النجار فى ثانيا أفلامه الذى نجح رغم هذا التحدى فى صنع صورة وحركة وإيقاع متدفق حتى احس أن جوائز مهرجان الاسكندرية قد ظلمته.. كما ظلمت يحيى الفخرانى الذى لعب أحد أبرع أدواره رغم صعوبة وحساسية شخصية النصاب المقامر الذى عليك فى نفس الوقت أن تتعاطف معه.. لأنه ليس شريرا رغم كل المبالاى الفارق فيها.. وهى شخصية تتطلب رفاة شديدة فى التعبير لا تصدر الا عن ممثل كبير حقا.. ولكن «كله محصل بعضه» فى المهرجانات .. والجيد يضع بين أقدام الردىء !

### المعجوز والبلطجى

«المعجوز والبلطجى».. بعد فيلمين جيدين فعلا للزميلة ماجدة خير الله هما «امراتان ورجل» و«الخاتم».. توقعنا أن تكون كاتبة سيناريو جديدة يمكن أن تبدع

فى موضوعات العلاقات الإنسانية الناعمة والحميمة.. وهو نوع صعب جدا من الكتابة.. لأنه ما أسهل كتابة موجة أفلام العنف والمطاردات والمذابح التى أغرقت سينما العالم كله الآن.. ولكنها فى فيلمها السينمائى الثانى تقاوجنا بترك هذا الخط الأسمى الجميل والصعب.. لتهرب بسرعة - وينفس قصير - إلى نفس موجة العنف والمخدرات والعصابات التى تصفى بعضها.. لأن هذا هو الأنجح والأعلى صوتا.. وما تكمن خطورته فى أن يجرف إليه الجيل الجديد من الشباب الذى نعقد عليه آخر أمل فى سينما مختلفة.. وذلك جريا وراء مواصفات الإثارة التجارية التقليدية.. وفيلم «العجوز والبلطجى».. يمكن أن ينجح جدا تجاريا.. ولكن القضية هنا أيضا ومثل «الثله» هى أى نجاح.. وأى تجارية.. هل باستسلام كاتبة جديدة تملك الموهبة فعلا كما يؤكد فيلمان وخريجة معهدا للسينما لإغراءات العنف والرشاشات وحمامات الدم التى تفرق الشاشة والجمهور معا ؟.

لقد وضعت ماجدة خير الله يدها على فكرة هائلة كان يمكن أن تصنع فيلما جيدا، المجرم العجوز الذى انتهت أيامه وفقد كل شيء .. عندما يصادف مجرما شابا أكثر فتوة يذكره بشبابه.. فيعلق عليه أمله الوحيد الأخير فى أن يخلصه من حياته التى لم يعد يحتفلها.. ومقابل كل الثروة التى جمعها من مغامراته السابقة.. وهى فكرة كان يمكن تعميقها انسانيًا من خلال العلاقة الحميمة بين الاثنين .. واكتشاف كل منهما للأشياء الجميلة والنبيلة المشتركة فى أعماق كل منهما مهما كان مجرما.. خصوصا لو اهتم السيناريو بحصار المجتمع القاسى الذى دفع كلا منهما للانحراف ومع اختلاف ظروف كل جيل عن الآخر بحيث تتوحد محتنتهما معا فى النهاية.. حتى ليمنح أن يدفع المجرم العجوز المجرم الشاب إلى التوقف من واقع تجربة العجوز غير المجدية والتى انتهت إلى تعاسته التى يريد أن يتحرر منها بالموت.. ولكن ليست مهمتى بالطبع أن اقترح سيناريو على كاتبة سيناريو.. كل ما أفرغنى هو إغراق هذه الفكرة ميكرا فى أجواء عصابات المخدرات المستهلكة.. ونهر الدم الذى تقجر من ثقب صدر امرأة «بالشنير» الكهربائى فى مشهد من أبشع مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله.. والمشهد المقزز الآخر لوضع رأس رجل فى كيس بلاستيك واغراقه فى الماء.. وهى مشاهد لا تصدر إلا عن قسوة وتلذذ دموى.. مرتبط بالتأكيد بمرض نفسى هو المجرم الوحيد لهذا «الاختراع» الجديد لبطل كاراتيه أو «كونج فو» لا أنرى بالضبط يضرب ثلاثين رجلا على الأقل بمفرده



وهو يصرخ صراخا هستريا وحشيا وهو يهزمهم جميعا واحدا وراء الآخر.. دون أن ندرى لماذا لم يتجمعوا عليه ليتخلصوا منه ومن الذى خلفوه مرة واحدة لتتخلص على الأقل من مشهد هستيرى مزعج استمر لنصف ساعة.. وغدا سنرى هذا «الاختراع» الجديد منتشرًا بالطبع فى السينما المصرية.. وكنتها كانت ناقصة!.

وهـ العجوز والبطلجى» هو نموذج لفكرة جيدة أفستقتها المعالجة أو التناول الإنسانى، ثم تنفيذ المخرج ابراهيم عفيفى فنحن لا نعرف شيئا عن خلفيات لا العجوز ولا البطلجى.. وإنما نتعرف عليهما وكل منهما شرير «قرارى» بالفعل.. فلا نتعاطف لا مع هذا ولا مع ذاك.. لأن الاثنين حرامية ويستاهلوا ضرب الجزم.. فضلا عن سوء اختيار الممثلين وأكبر عدد من الوجوه القبيحة.. فالاجرام غير القبيح.. وعندما نرى الممثل الجديد هشام عبد الحميد بتكوينه الجسدى الهزيل وملامحه الباهتة وأدائه المصطنع ويقدمه لنا الفيلم كبطلجى يمكن أن يقف ندا لممثل عملاق مثل كمال الشناوى وصلاح قابيل ويقع فى «ديابيه» امرأة داهية مثل مديحة كامل كما قدمها الفيلم.. فان الفيلم نفسه يفقد مصداقيته على الفور.. فلا يتجاوب معه وينجاح ساحق إلا جمهور «الفونكيش فى الحونكيش».. فهل هذا ما تريبنونه ؟ أنتم أحرار بالطبع.. ولكن نحن أحرار أيضا فى رفض هذه السينما.. «الفونكيش».. وهـ الشنيور» معا !

### شباب على كف عفريت

«شباب على كف عفريت».. نهبت لأرى هذا الفيلم بتعاطف لا أنكره مع ممثله الشاب محسن محيى الدين فى أول تجربة له فى الإخراج والإنتاج مع زوجته ويطله فيلمه تسرين.. وتصورت أن مغامرة عدد من الشبان بإنتاج فيلمهم الأول بقروشهم القليلة وفى أسوأ ظروف السينما المصرية الآن.. لايد أن تقدم شيئا مختلفا وهـ «شباب» خاصة عندما يكون المخرج ومؤلف القصة والمشارك فى كتابة السيناريو هو تلميذ يوسف شاهين - الذى يهدى له الفيلم - وخريج معهد السينما والمتمرس إلى حد كبير فى أعمال كثيرة مثلها.. ومع كل تعاطفى واحترامى للتجربة وكمحاوله أولى.. إلا أنه لايد أن نعترف بانها تجربة «عجوز» جدا وليس فيها من الشباب إلا «صحة» ممثليها ورقصهم وركوبهم الموتوسيكلات.. ومع ذلك فهذا الفيلم يمكن أن ينجح جدا هو الآخر بدلائل أن بعض متفرجى عرضه الخاص فى المهرجان - حتى من المثقفين

- خرجوا منه وبمعهم تجرى على خدهم من القصة «المؤثرة».. وهنا نعود مرة ثالثة إلى مسألة النجاح.. فقد يكون محسن محبى الدين «يلعبها بذكاء» عندما يبدأ فيلمه بأن يبيع طفليه البيض بسبب الفقر.. بينما لا يبيع الثالث الذى لا نعرف لماذا هو أسمر رغم كل قوانين الوراثة.. ولكن فقط لأنه عندما سيكبر سيمثله محمد منير.. ثم يدخل الفيلم الذى كتب قصته واشترك فى كتابة السيناريو محسن محبى الدين نفسه لا أدرى لماذا بالضبط حتى لو كان يوسف شاهين قد اشركه فى كتابة «بونابرت» يدخل الفيلم فى توليفة عبقرية من أفلام حسن الإمام وأميتاب باتشان وألف حدوده أخرى لا علاقة لها إطلاقاً بأى شباب على كف أى عفرية.. فهى حالات خاصة جداً لشاب مخنث بدون مناسبة لا أدرى كيف وافق على أدائه ممثل موهوب مثل عبد الله محمود.. وشاب آخر اشتراه أب ثرى ولكنه لا يفهمه ولا يريد أن يتركه يلعب البوكس ليصبح روكى.. وفتاة مدللة اشتراها ثرى آخر ثم تركها وسافر إلى امريكا فأخذت تطارد الشباب وترقص لا أحد يدرى أين ولا لماذا بالضبط.. ثم شاب ثالث لم يشتريه أحد فبدأ يغنى بحزن شديد جداً بحثاً عن مشتر.. وتلقى هذه الشخصيات كلها على الكبارى دون أن يعرفوا أنهم أشقاء.. ثم يحب كل منهم أخته دون أن يعرف أنها أخته.. ثم عندما تظهر الحقيقة تسع دموع الجميع ويغنى محمد منير.. ويعيط.. ومحسن محبى الدين يعيط.. ونسرین تعيط.. والجمهور يعيط.. ولكن عفوا يا أصدقائى الشبان.. فلتصنعوا توليفاتكم الزكية كما تريدون.. ولكن ليست هذه بالتأكيد سوى سينما توجو مزارعى.. بل إنه كان يصنعها أفضل!

### الشيطانة التى أحبتنى

«الشيطانة التى أحبتنى».. محاولة لصنع كوميديا استعراضية من سمير سيف عن سيناريو حسام حازم.. لا يمكن أن يمانع أحد فى صنعها بشرط أن تكون جيدة.. الفكرة جيدة أيضاً حيث تفترض أنه فى مقابل أكاديمية الشرطة التى يدرس فيها الضابط الشاب محمد صبحى.. يمكن أن تكون هناك أكاديمية للمجرمين يدرس فيها البروفيسور يوسف داود أحدث أساليب السرقة بأحدث الأجهزة لتلاميذه اللصوص الظرفاء وعلى رأسهم ابنته لبلبة.. ولك أن تتخيل بعد ذلك أن الضابط يتسلل طبعاً إلى العصابة ليعمل من داخلها فتحبه ابنة رئيس العصابة كما هو المعتاد.. وبعد الصراع أياه بين العاطفة والواجب ينتصر الأخير ويتزوج الضابط



لقطة من فيلم «الذل» - إخراج محمد النجار

اللصة التي تتوب طبعاً بعد القبض على العصابة.. والفيلم كوميدى خفيفة كما نرى أصبحنا نفتقدها بشدة وسط سيل النكد الذى ينهال علينا.. وهى كوميدى محترمة أيضاً ولكنها «ساقعة» لأنها مصنوعة.. فالفيلم الكوميدى يحتاج الى حس كوميدى طبيعى وغير متكلف لدى العاملين فيه ولا يمكن تركيبه فى الصيدلية.. ومهما بصق الممثل محمد فريد فى وجهه من حوله كل خمس دقائق بالضبط .. فلن يضحك أحد على شيء بدائى مفرز كهذا.. وأن يكون الفيلم مصنوعاً لحساب لبلة لا يعنى أن ترقص وتغنى طول الوقت حتى فى أقسام البوليس.. ولكنى أحيى المخرج سمير سيف على جرأته على العودة إلى هذا اللون الكوميدى الاستعراضى وجهده الكبير الذى لا يمكن انكاره فى هذا الفيلم ..

## « كتيبة الاعدام »

### الموقف القوى الذى لا يحتاج لئى تصفيق !

الجديد فى فيلم «كتيبة الاعدام» هو كاتب السيناريو أسامة أنور عكاشة.. فهذه أول تجربة له فى السينما بعد ما أصبح أهم كتاب الدراما التلفزيونية وأخصبهم وربما أفضلهم أيضا.. ولو أن «أفعل التفضيل» هذه ليست مستحبة دائما ولا هى قاطعة وحاسمة تماما فى الفن . ولكن أن تكون كاتباً بارعا للتلفزيون لا يعنى بالضرورة أن تكون نفس الشيء فى السينما.. فهناك فرق.. بل فروق عديدة فى الواقع بين الوسيلتين فى العالم كله بحكم طبيعة جمهور ورسالة كل منهما وظروف المشاهدة هنا وهناك.. فما بالك بالدراما التلفزيونية عندنا التى تعودت وعودت جمهورنا على «الرغى» والمط والتطويل وضرباع نصف الوقت فى فتح الأبواب وإغلاقها ورنين جرس التلفزيون ووقوف كل ممثل «وقفاء» للآخر لكى يواجه الكاميرا بوجهه.. والتى شغلت نفسها فى مشاكل فلاحين أو صعايدة وهميين .

وليس هنا بالطبع مجال للحديث عن عيوب الدراما التلفزيونية عندنا.. ولكن ما أريد الإشارة اليه هنا هو حجم الصعوبة التى يواجهها كاتب التلفزيون الذى تربى - أو رباه هذه الجهاز نفسه - على الإيقاع البطيء والاعتماد على الحوار القائم هو نفسه على الثثرة الفارغة ومحدودية الحركة والديكور وامكانات الإنتاج.

عندما ينتقل إلى الكتابة السينمائية.. وهى وسيلة قائمة على الحركة والصورة والإفتتاح على مواقع تصوير يمكن أن تصل إليها الكاميرا بلا حدود.. ثم يفرض تكتيكها نفسه فى الإعتماد على كاميرا واحدة بدلا من ثلاث.. تغييرات ضرورية على

أسلوب الكتابة والخروج من دائرة الموضوعات التلفزيونية نفسها المنحصرة غالبا في الدراما العائلية وعلاقات الأبناء بالآباء - حتى في «فالكون كريست» و«نوتس لاندنج» - ومع مراعاة قيمة ومحاذير معينة للمشاهدة في البيوت حيث يذهب العمل الفني الى الجميع بدون اختيار .. بينما يذهب المشاهد إلى السينما فيتسع اختياره - وبالتالي اختيار الكاتب - أكثر .. بمعنى أنه اذا كان المؤلف محدودا في التلفزيون بدائرة معينة من الموضوعات والخيال المحسوب بدقة.. فهو حر تماما في السينما في أن يطلق موهبته وخياله بلا حدود.. فما الجديد الذي يمكن أن يقدمه للسينما .. ذلك هو التحدي الذي لا ينجح الجميع في اجتيازه !

وهذه المقدمة كان لابد منها بالنسبة لأسامة أنور عكاشة في أول أفلامه السينمائية.. لأنه كاتب مهم جدا في الفيديو.. ينتقل إلى وسيلة أخرى مهمة جدا هي أيضا وتتطلب أدوات تعبير مختلفة.. وهنا يمكن أن نقول باطمئنان إنه نجح في تجربته الأولى في استيعاب أدوات السينما.. فهو ينقل فكره هذه المرة إلى مجالات تعبير أوسع وأكثر حرية تسمح بالحركة والاعتماد على الصورة والموقف الأجرأ والأكثر إثارة الذي قد لا ترحب به دراما التلفزيون كثيرا.. وإن ظلت مشكلة «كتيبة الاعداء» هي أنه لم يستطع أن يتخلص تماما من «روح الفيديو» في الاعتماد بقدر أساسي في توصيل الأفكار والأحداث على الحوار..

ولكن من حيث القيمة الفكرية في «كتيبة الاعداء» فإن أسامة أنور عكاشة في السينما هو نفسه في المسلسلات .. من حيث انشغاله الجاد بالقضايا الحيوية في المجتمع المصري المعاصر حتى وهو يعالجه من زاوية التاريخ كما فعل في «ليالي الحلمية».. ولكنه هنا لا يضرب في التاريخ البعيد نسبيا.. وإنما يعود إلى تاريخ قريب عشناه ومازلنا نذكره جميعا.. وهو حرب أكتوبر ٧٣.. التي كانت حدثا هاما وحاسما في المجتمع المصري بحيث لا بد أن تتسحب آثاره علينا حتى الآن فتظل تحتاج إلى المراجعة والتأمل..

والموضوع جارح ومرير لنضالنا الوطني ولمعركة المصير مع عدونا الذي لا يريد لنا الحياة بأي ثمن ورغم أي خداع بالوهم.. فعلى هامش معارك أكتوبر تشارك المقاومة الشعبية من خلال رجال السويس البسطاء.. ويكون «الفران» (ابراهيم الشامي) قائد هذه المقاومة والذي لم يترك مدينته رغم كل شيء هو الأمين على مرتبات جنود الجيش الثالث والذي يخبئها في أجولة النقيق حتى يتم توصيلها لهم

فى اليوم التالى.. ولكن وكما فى كل معركة وفى كل بلد يكون هناك مقابل الأبطال والشرفاء دائما.. الأذال والحشرات البنية من سفلة القوم الذين لايتورعون عن بيع كل شىء وسرقة كل شىء حتى دماء الشهداء .. وطبيعى أن يكون هناك هذا الصعلوك الكنع (عبد الله مشرف) الذى يسمع هذا الحوار حول النقود بين الفران وموظف البنك (نور الشريف) فيبلغ العدو الاسرائيلى الذى يخون بلده معه مقابل تهريبه من السويس بالمبلغ الكبير.. وفى الصباح تكتشف المنبحة التى يقتل فيها الجميع ماعدا منسوب البنك.. وتضيع النقود ..

وهذا يخطئ الفيلم خطأ فاحشا حين لا يفسر لنا ما حدث .. كيف حدثت المنبحة.. وكيف سرقت النقود.. وكيف تصادف أن نجا منسوب البنك وحده ليكون طبيعيا أن تتجه اليه كل الاتهامات بتدبير ما حدث .. وقد يكون المبرر الدرامى هو الإحتفاظ بعنصر التشويق الذى يظل عماد الفيلم كله بعد ذلك.. فنظل نشك مع كل جهات التحقيق فى أن يكون منسوب البنك (نور الشريف) هو الجانى.. بينما تتراعى لنا براعة أحيانا فنصدق.. ثم نعود فنكذب طالما كل القرائن ضده.. ويلعب أسامة أنور عكاشة على هذا الخيط ببراعة فيما بين الشك واليقين ..

وهذا من حقه.. ولكن واقعة أساسية كهذه يقوم عليها بناء الفيلم كله لا يمكن أن يتم تجاهلها بهذه البساطة ولا من أجل الإحتفاظ بعنصر الغموض.. ليس فقط لأن تجاهلها قد يكون مبررا بأسلوب الفيديو حيث يمكن الاستعاضة عن رؤيتها بالسمع عنها بالحوار كالعادة بما يتنافى مع طبيعة السينما.. وإنما أيضا لأن سلوك البطل المتهم (نور الشريف) حتى بعد خروجه من السجن.. حسم براعته تماما حيث قدمه الفيلم - حتى فيما بينه وبيننا وهو لا يجد مأوى ويكاد يتضور جوعا - وقد نفى عنه تماما أنه يملك هذا المبلغ الكبير أو حتى يخفيه فى مكان .. ثم إن أداء نور الشريف نفسه كان ينطق ببراعة وتعرضه للظلم الفادح من كل من حوله لخيانته القذرة التى كانت معاناته التى جسدها ببراعة تؤكد براعته منها.. فلماذا أخفى عنا الفيلم إذن من البداية تفاصيل ما حدث فعلا فى ليلة المنبحة.. مادام كل ما سيرفضه لنا بعد ذلك يؤكد براعة (نور الشريف).. ولماذا لم يكشف الفيلم من البداية عن حقيقة الخيانة القذرة التى أقدم عليها (عبد الله مشرف) فعلا بالتعاون مع العدو الاسرائيلى.. مادام ينوى أن يوجه له الاتهام الأساسى فى النهاية.. بأنه مجرد رمز لطبقة كاملة من الطفيليين لم تجد فى كل بطولات جنونا فى حرب أكتوبر.. إلا فرصة لسرقة

النصر والإثراء من دماء الشهداء في «البوتيكات» التي سميت بعد ذلك بالافتتاح ؟..  
إن هذه ليست غلطة فنية أو درامية فقط .. وإنما هي غلطة سياسية وقع فيها  
أسامة أنور عكاشة وعاطف الطيب أفقدت فيلهمما كثيرا من قوته ودلالته الجريئة  
على ارتباط سارقي انتصاراتنا بكل أشكال النصب والاستغلال ولصوص أقوات  
الناس بعد ذلك، ومن أجل غموض أو تشويق قنئ لم يتحقق هو نفسه.. حيث كنا  
واقفين طول الوقت سواء من الأحداث أو من أداء (نور الشريف) نفسه من أنه  
بريء.. فلم تكن هناك حاجة حقيقية لكل هذا الجهد في المطاردات والتحقيقات لكي  
نصل في النهاية إلى أن (عبد الله مشرف) هو المجرم..

ولكن هذه الحكمة المثيرة نفسها حتى وهي تجنب إلى طابع البحث البوليسي، تؤكد  
مرة أخرى قدرة أسامة أنور عكاشة الحرفية، وانشغاله المخلص والجاد بهوم  
مجتمعه، ولكن في هذا المجال الجديد عليه هذه المرة وهو السينما.. وبما أثبتته أكثر  
من مرة في التلفزيون.. ولكن «كتيبة الإعدام» كان قويا بما يكفي بحيث لم تكن هناك  
ضرورة - في تقديري- لبعض «الهوامش» الخطابية الزاعقة أو المباشرة.. كأن  
تكون ابنة زعيم المقاومة الشعبية القتيل (معالي زايد) هذه الدكتورة المتصلبة التي  
درست في الخارج وعادت لتنتقم لأبيها.. فيتصايف أن تعمل في شركة عملاقة  
يملكها نفس الانفتاحي الفاسد قاتل أبيها.. ومع المبالغة في «شكل العصابات» عندما  
يركز عليها أعوان هذا الاخطبوط ويراقبونها من شقة مقابلة في محاولة لقتلها.. ثم  
هذه الصدفة المجانية السخيفة في أن يكون الشرير الكبير الذي دبّر هذه المذبحة في  
البداية.. هو نفسه الذي استولى أيضا على زوجة (نور الشريف) وحرمه من ابنة  
وكان موظف البنك المسكين هذا هو العدو الوحيد لهذا الوحش الضخم.. وكان زوجة  
هذا الموظف هي المرأة الوحيدة في العالم حتى يسرقها منه أيضا.. وتصوري أنها  
تأثرات باقية في أسامة أنور عكاشة من أيام «الفيديو».. وجميل أن نشير إلي أن  
هناك ضباط شرطة شبانا شرفاء يرفضون الفساد ويتعرضون هم أنفسهم لضغوط  
قوى أكبر منهم مثل أي فئة أخرى.. وظريف جداً أن تقدم ضابط البوليس  
الشاب ممنوع عبد العليم بمفهوم إنساني بسيط وجديد على ضابط البوليس  
التقليدي الذي تقدمه أفلامنا قظا غليظا مجردا من أي ملامح إنسانية كأنه قادم من  
المرح أو منفصل تماما عن المجتمع الذي يبدو ضده دائما.. مع أنه جزء منه يعيش  
كل معاناة الآخرين ويحيا نفس حياتهم.. وممنوع عبد العليم أضاف إلى النور روحاً

شابة مرحة كشاب عاىى يحب ويمرح ويأكل السنوتشات فى الشوارع .. وأضفى هو و(علا رامى) لحظات مرحة ومنطلقة على الفيلم.. ولكن هذا لايعنى أن نظهره بملابسه الداخلية أكثر من مرة.. مع أن جسم معلوح ترهل ما شاء الله من كتر الأكل فيما يبدو.

عاطف الطيب يعود إلى أفضل حالاته كمخرج يسيطر تماما على كل أدواته الفنية ويعد بعض الأقلام التى تراجع فيها عن مستواه الأول القوى.. عندما وجد هذه المرة ببساطة الموضوع القوى لأنه و كما قلنا كثيرا لا يوجد ما يسمى «بالإخراج» معزولا عن «الورق» وإيقاعه هنا مشحون ومتدفق ومتوتر لولا بعض الترهل فى بعض المناطق كان يمكن للمونتيرة نادية شكرى أن «تشدها» أكثر لتتخلص من تلك «الفيديو».. ورغم أن سعيد شيمى هو فى تقديرى الخاص أفضل من يعمل مع عاطف الطيب فى مثل هذه الموضوعات القائمة على الحركة المتدفقة.. إلا أنهما بالغا إلى حد مزعج - وأحيانا مضحك- فى مشاهد مطاردات الشوارع التى استهوتها أكثر من اللازم إلى حد وقوف ثلاث عربات تطارد البطل وراء بعضها بشكل طفولى . موسيقى عمار الشريعى المعبرة دائما عن مضمون الأحداث دراميا وبحس شعبى جميل.. ليست فى حاجة إلى «شروح» بالكلمات المغناة لا تضيف شيئا خاصة إذا لم تكن واضحة ومسموعة كما هى فى هذا الفيلم.. وعلى عمار الشريعى أن يقتنع بأن موسيقاه للأفلام معبرة بما لا يحتاج للغناء.. نور الشريف يؤكد فى هذا الفيلم أنه ممثل متمكن من «حرفته» وفاهم لأبعاد الشخصية إلى أقصى حد.. ولكن يكون مطلوباً أحيانا أن يترك الممثل نفسه لقدر من الطبيعية أو التلقائية وتجاهل «الصنعة» حتى لا يبدو أنه «ممثل».. اكتشاف الفيلم الخطير وجرأة عاطف الطيب المعروفة هو الممثل الخطير أحمد خليل الذى «أكل» الجميع بدور صغير.. وسلوى خطاب فى بداية جيدة جداً لها يجب أن تستثمرها.. وشوقى شامخ الذى يخفى فى أنواره الصغيرة ممثلاً يمكن أن يكون أكبر !

ولكن يبقى خلافتنا مع نهاية الفيلم حيث تتشكل «كتيبة» من المواطنين وضابطى الشرطة لإعدام أحد رموز الفساد. وهو حل رومانتيكى لمواجهة الفساد بالمؤسسات يمكن أن نختلف معه لأنه لن يحل شيئا سوى مشاكلنا الفردية.. ولكن يمكن تبريره لدى السينمائيين الجانين بأنه تحريض على المواجهة الحاسمة على أى حال فى غيبة الحلول الاجتماعية الصحيحة.. ومع ذلك كان يمكن إنهاء الفيلم عند موت الشرير



تحت علب اقصلصة أو اقبيقوييف في «اقموير كارفت» اقذى بنى عليه كجده وقو على  
حـ ماب بكاء اقشهداء.. أكا كشهد المحكمة بعد نك وتصفيق اقناس قلقنتلة فائهم  
أبطال فهو كظاهرة طفوقية سانجة أرجو أن تكون هناك وسيلة كا قتللص كنها..  
لأن رساقة اقفيلم أقوى بكثير كن أن تحتاج اقى أى تصفيق !

## «المغتصبون»

### السينما عندما تصبح أقوى من الواقع !

قد يكون الحديث عن فيلم «المغتصبون» قد تأخر كثيرا فعلا.. لأننى لم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى وعلى شريط فيديو وهذا تقصير اعترف به ازاء فيلم كان يستحق اهتماما أكثر وأسرع لولا تعاقب مهرجان الاسكندرية بعد مهرجان الرباط مباشرة.. ولكن تظل أشياء كثيرة فى هذا الفيلم تستحق الحديث.. بل والاشادة بها منها - بل وعلى رأسها - جهود الممثلين الشبان المجهولين الذين أخذوا فرصتهم الصغيرة - والتي قد تكون الوحيدة - ومن حقهم على الأقل أن يذكر أحد اسماءهم.. وحتى لا يستوى الجيد والردئ.. بل ويضيع الجيد وسط غبار الردئ !

«المغتصبون» تجربة غربية ومثيرة فى السينما المصرية فى ظروف السنوات الأخيرة بالذات ولأسباب عديدة.. فهذه الظروف هبطت بمستوى الأفلام - إلا بعض الاستثناءات - وبمستوى تنوع الجمهور لها وياقباله على هذا الفيلم أو انصرافه عن ذلك.. ثم بمستوى الإنتاج نفسه والتوزيع والعرض.. إلى أقصى حد يمكن تخيله.. حتى أصبح من الصعب أن يدعى أى خبير ماذا ينتج بالضبط وماذا يفشل .. ولماذا؟. أفلام جيدة أو حتى «معقولة» فشلت.. وأفلام كثيرة رديئة - بل عبثية - نجحت نجاحا خرافيا.. وميزانيات طائلة أنفقت على أفلام ولم يتم استردادها حتى الآن.. وأفلام انتجت بملايين وحقت أرباحا طائلة لم يتوقعها حتى صانعوها.. ونجوم كبيرة هوت لتصعد أسماء غربية جدا وتكتسح فى مجالات ليس التمثيل فقط .. وإنما حتى فى الإخراج وكتابة السيناريو.. ولم يعد أحد يفهم شيئا سوى اليأس والتشاؤم من جدوى بذل أى مجهود فى أى شئ سوى «التوليفات» المضمونة: أما الضرب غير

المعقول ولا المنطقى على طريقة الشجيع «رامبو».. وأما كوميديات الرجل الذى يلبس «غورية» ومع ذلك يضحك الجميع .. وأنا شخصيا رفعت لواء الياش من الجمهور وتحمله المسئولية الرئيسية - ضمن أسباب أخرى طبعاً - خصوصاً وأنا أتابع أفلام المقاولات على شرائط فيديو.. ولكن يفاجئنا أحياناً وسط هذا الظلام الدامس فيلم جاد ومحترم يحقق نجاحاً لا يأس به إطلاقاً ومن نفس هذا الجمهور .. ولكن أغرب ما يفاجئنا من هذه «الفلتات» التى نتجج أحياناً هو «المفتصبون» بالتحديد.. فهو أولاً لا يقدم أى قصة أو رواية بالمعنى المألوف لدى جمهور السينما.. ليس فى مصر فقط بل حتى فى العالم كله.. وإنما ما يمكن أن نسميه «دراما تسجيلية».. ولكن مال الناس العاديين والدراما التسجيلية التى ربما لا يعرفون حتى معناها.. وكيف يجذبهم شئ، يعرفونه من قبل بكل تفاصيله.. وهو واقعة اغتصاب «فتاة المعادى» التى هزت المجتمع المصرى كله من سنوات قليلة.. فليس هنا حتى عنصر التوقع أو المتابعة أو الإنتظار لإجابة الأسئلة التقليدية التى يطعمونها لتلامذة السيناريو.. وليست هنا عقدة ولا نزوة ولا حل ولا مشاركة ولا «الكاتارسيس» أو التطهير الذى تحدث عنه أرسطو .. مجرد حادثة قرأها الناس فى الجرائد التى قتلتها بحثاً وبكل التفاصيل .. ثم رأوها فى فيلم سينما.. لا يقدم لهم إلا ما يعرفونه فعلاً ومقدماً ومن البداية إلى النهاية.. حتى حكم الإعدام على فلان وفلان.. وسجن علان وترتان كذا سنة.

ثم أنه فيلم خال من النجوم تماماً إلا ليلى علوى التى لم نسمع حتى الآن أنها نجمة شبك يمكن أن تحمل فيلماً «لوحدها» مثل فلان وعلان.. وفى سوق التوزيع المعروفة كل أسعاره كما تجيء من بورصة قبرص لم نسمع أن ليلى علوى يمكن أن ترفع سعر فيلم كذا ألف مثل غيرها من الذين تكفى اسمائهم فقط على القصة حتى بدون قصة أو سيناريو لضمان مئات الآلاف مقدماً.. فكيف نجح «المفتصبون» كل هذا النجاح الذى لم يتوقعه أحد بليلى علوى التى فشلت لها أفلام مع نجوم كبار... مع أنه ليس معها هذه المرة سوى أسماء مثل محمد كامل وحفدى الوزير وحسن العدل ومحمد فريد وحسن الديب.. هل سمع أحدكم من قبل عن ممثل اسمه حسن الديب؟..

ولقد سمعت مثلاً طوال الاقبال الجماهيرى على الفيلم.. ان الناس يذهبون لكى يروا فتاة جميلة وهى تغتصب .. فلا بد أن يظهر هذا الجزء أو ذاك من جسدها..

وهذه جراءة مخيفة على الكذب من الذين يكرهون النجاح ولا يتصورون له سببا سوى القبح والإبتذال الكامن فى داخلهم هم أنفسهم.. فليس فى الفيلم لقطة واحدة عارية أو قبيحة أو مبتذلة.. رغم كل الفرص المبررة التى يسمح بها موضوع قائم بالكامل على اغتصاب ستة رجال لفاتة واحدا وراء الآخر بغض النظر عن أن يكون فعل فعلا أو لم يفعل.. فالغريب أن «المغتصبين» كان محتشما أكثر من الأفلام العادية التى تحدث فى الجامعة وأقل اثارة بهذا المفهوم الجنسى الرخيص..

وقيل أيضا إن الحوار ملئ بالتفاصيل المثيرة التى من الطبيعى أن تجيء فى سبيل تحقيقات البوليس والنيابة والمحاكمة التى يوردها الفيلم من واقع المحاضر الحقيقية وبإلفاظها.. ولكن الصحيح أن الحوار شديد التعقل والحذر والاحترام بما يقترب على العكس من الرسمية أو التقريرية.. والألفاظ القليلة غير المعتادة لأن الجمهور وجاءت فى سياق من الشروح القانونية بل وحتى نصوص الشريعة التى تفقدها كل إثارة بل ويكون لها أحيانا وقع الصدمة أو القشعريرة..

ومازلت شخصا حائرا فى تفسير نجاح «المغتصبين» ولا أدعى أن لدى فهما محددا لهذا اللغز .. فهو فيلم «مغامرة» لا أظن أن الذين أقدموا عليها كانوا يتوقعون لها هذا النجاح هم أنفسهم.. فكل الدلائل تشير على العكس إلى أنهم كانوا يريدون صنع فيلم «صغير» من حيث تكلفة الإنتاج والأبطال وكل شئ.. ولكن الفن والموهبة هما وحدهما القادران على صنع الأشياء الكبيرة.. ولست أعرف بالتحديد حجم الدور الذى لعبه فيصل ندا فى المشاركة فى كتابة السيناريو .. ولكن واضح أن الدور الأكبر والأساسى كان لسعيد مرزوق الذى كتب السيناريو والحوار من واقع حادثة حقيقية ومحا ضر رسمية واضح أنه التزم بها بالكامل .. ولكنه كـمخرج موهوب تمكن من تحويل هذا كله الى لغة السينما الخالصة.. التى جعلت الحادثة والتفاصيل والأسماء والمحاضر تصبح شيئا جديدا ومثيرا فنيا وجيد الصنع.. حتى ليبدو مختلفا عن الواقعة التى يعرفها كل الناس.. فذهبوا ليروها كشئ جديد فعلا.. أو ذهبوا ليروا ويسمعوا كصورة وأشخاص وأصوات ما قرأوا عنه فقط .. ولكن لو لم يكن الفيلم قد استطاع أن يجعل هذا مقبولا بل ومثيرا بلغة السينما: الصورة والحركة والصوت والإيقاع والتمثيل.. لما كان الفيلم قد حقق تصورهم الى هذا الحد، بل ربما كان قد أحبطهم.. وإلا نجح أى فيلم يترجم حادثة من أعمدة الصحف الى صور متحركة.. وهنا يجيء دور فنان الفيلم الذى صنع «المغتصبين» .. أى المخرج..

لقد استطاع سعيد مرزوق أن يصل إلى بناء خاص جدا للفيلم جديد تماما على السينما المصرية.. لأن أفلاما عديدة نجحت في تقديم وقائع حقيقية وينجح من خلال مخرجين موهوبين.. ولكن لعلها أول مرة يذهب جمهورنا لمشاهدة أحداث يعرف بداياتها ونهايتها وولا أى مفاجأة منتظرة أو إثارة بوليسية غير الإثارة الفنية وحدها.. وهذا البناء قائم على تقديم الحقائق كما هى وبأسلوب الخطوة خطوة القائم على إيقاع منطقي محكم جدا ومسيطر عليه جيدا وشديد التدقيق بلا تقريعات ولا لحظة املال واحدة.. وهنا تصبح «المصادقية» هى الشعرة التى تفصل بين النجاح والفشل.. لأن الناس يعرفون كل شئ مقدما.. فأما أن يصدقوك وأنت تحكيه لهم من جديد.. وإلا اقلت منك كل شئ.. وهنا كان سعيد مرزوق صارما تماما فى تقديم كل ما هو ضرورى ومطلوب فقط .. وولا أى محاولة منه للإضافة أو الفذلكة.. ولا الاستسلام لإغراء إفساد كل شئ بتقديم مشهيات أو مغريات هنا أو هناك.. فالبنت المفتصة بنت مصرية عانية جدا يمكن أن تصدقها .. مشغولة هى وخطيبها بالبحث عن شقة.. وأبوها وأمها حقيقتان.. وعلى الطرف الآخر نجد أن المفتصين أنفسهم شبان عابيون جدا من «زبالة المجتمع» التى نصطلم بها بل و«نشمها» فى الشوارع والأزقة وكهوف تحت الأرض كل يوم ونعرف تماما أن كلا منهم «ميرشم» أو مسطول ويحمل «قرن غزال» وغالبا فى طريقه لارتكاب جريمة ما سنقرأ عنها غدا فى الصحف.. ونحمد الله فقط أنها لم تكن موجة نحونا.. السائق والعامل والكساح والمكيساتى والذى لا نعرف ماذا يفعل بالضبط .. ولكنها شخصيات هائلة على وجهها فى السرانيب لم يفعل لها المجتمع «الشرعى» شيئا على الإطلاق بل ولا يعترف بوجودها أصلا إلا حين يضطر للقيض عليها حين تقدم على جريمة ما هو نفسه الذى اضطرها إليها.. حتى أنك فى الفيلم تحس أحيانا بالتعاطف معها رغم احتقارك الشديد لما فعلته.. وهذا أفضل ما فعله الفيلم.. أنه لم ينبج هؤلاء المجرمين تماما كما يحدث فى «كليشهيات» أفلامنا الساذجة عن الطيب والشرير.. وإنما قدمهم كشخصيات إنسانية حقيقية مطحونة كانت هى نفسها ضحايا قبل أن تنقلب إلى الجانب الآخر : ابراز «قرن الغزال» فى وجه المجتمع.. لجرد فرصة حب أو زواج أو سكن آدمى أو مجرد رؤية بنت لحمها أبيض وشم رائحتها.. ومن هنا لم تكن نماذج كهذه فى حاجة لكى تيرر حقدها على ما يملك الآخرون.. إلى العبارة الوحيدة المبتذلة فعلا فى الفيلم.. وهى «أمال اشتراكية آيه يا ولاد الكلب».. فمثل هؤلاء لا

يعرفون مثل هذه التساؤلات المنطقية.. ولكنها عبارة وضعها سعيد مرزوق على ألسنتهم ليعكس سفرته الشخصية من الاشتراكية.. فأصبح كمن يحكى نكتة فى ماثم.. فطبيعى الا تضحك أحدا ولا يكون لها لزوم.. وغير الطبيعى إلا يكون قد «بلغه» أنه لم يعد للاشتراكية وجود منذ ١٧ سنة.. إذا كان لها وجود أصلا حتى قبل ذلك ..

أما العبارة الأخرى التى لم يكن لها لزوم.. فهى صرخة الأب أمام البوليس ويتشنج شديد جدا أن الذى اغتصب ابنته فكأنما اغتصب أخته أو أمه أو مش عارف مين تانى.. فرجل سمع لتوه عن اغتصاب ابنته من ستة رجال لا تكون مشكلته هى القاء مواظ خطابية على الجمهور وهو يميل بوجهه للكاميرا.. ولكن المغامرة الأجرأ والتى أقدم عليها سعيد مرزوق.. هى أنه قدم مشهد الاغتصاب بالكامل فى مكانه الطبيعى من الفيلم وانتهى منه تماما ليتابع مسير التحقيقات بعد ذلك.. مع أنه كان يستطيع لكى يحتفظ بعنصر الإثارة البصرية أكثر أن يجرئه الى ما بعد ليقدم كل مفتصب أثناء الفعل على حدة من خلال «فلاشات» نراها مع سير التحقيق ورواية الفتاة لما حدث لها.. وهو ما فعله الفيلم الأمريكى «المتهمة» الذى يروى واقعة مشابهة إلى حد كبير والذى فازت عنه جودى فوستر بئوسكار أحسن ممثلة هذا العام.. حيث لم نشاهد مشهد الاغتصاب نفسه إلا قرب نهاية الفيلم.. ولكن رأى المتواضع أن ما فعله سعيد مرزوق - بل وبناء وأسلوب فيلمه كله - أفضل من الفيلم الأمريكى.. لأنه لم يجعل تفاصيل الاغتصاب نفسه هى عنصر الإثارة وإنما البناء التسجيلى والواقعى الدقيق وريود الفعل على المجتمع ولذة المطاردة للمجرمين حتى الإيقاع بهم واحدا واحدا وإلى أن يلقوا جزاءهم بالاعدام أو السجن.. وهو ما يريد المتفرج المصرى بالذات أن يستمتع به من باب إدانة الجريمة والانتقام من مرتكبيها.. وهنا يحدث «التطهر» بل ونكتشف فى الواقع أن عناصر الدراما عند أرسطو موجودة.. ولكن بمعادلات سينمائية مختلفة استطاع أن يحققها سعيد مرزوق ببراعة..

ما اعترض عليه هو طول مشهد المحاكمة نفسها.. فمراعات النيابة والدفاع تبو ملتزمة بنصوصها الأصلية كثتها مطلوبة لذاتها.. مع أننا سمعنا معظم تفاصيلها قبل ذلك وأكثر من مرة.. ولو أن مشهد المحاكمة نفسه منفذ جيدا جدا من خلال الحركة فى أركان المحكمة بكاميرا طارق التلمسانى السلسة والمتعلقة وبإستخدام

«كربين» ربما لأول مرة فى محكمة.. والملاحظة الواضحة هى غياب رد الفعل فى أجهزة الاعلام تماما على عكس ما حدث فى الواقعة الحقيقية.. وهناك مشاهد حاسمة جدا صورت فى لقطة واحدة - ربما لأسباب انتاجية - بينما كانت تحتاج إلى «تقطيع» أكثر .. مثل مشهد مواجهة لىلى علوى للمغتصبين لأول مرة فى مكتب وكيل النيابة.. وهى تثور عليهم وتضربهم فى هسييتيريا .. فغير معقول أن يقدم مشهد كهذا فى لقطة واحدة ونحن نرى الفتاة - مركز الحدث الرئيسى - من خلال ظهور الشبان وهى تنتقل بينهم واحدا واحدا فلا تظهر أحيانا.. بينما لا نرى ربود هذا الفعل على وجوههم اطلاقا.. ثم عندما تنهار يحملها أبوها وخطيبها ويخرجان بها من الغرفة فلا تتبعها الكاميرا مع أن هذه النهاية للقطة مطلوبة جدا.. وانما تبقى الكاميرا ثابتة فى مكانها مركزة على وكيل النيابة الذى لايعنينا فى هذه اللحظة فى شىء.. ولقد لجأ سعيد مرزوق الى أسلوب «اللقطة - المشهد» أى اللقطة الواحدة التى تقدم مشهدا كاملا بدون قطع.. سواء بدافع السرعة فى إنهاء العمل أو للاحتفاظ بوحدة الموقف والتوتر.. ولكن اللقطة الطويلة لاتعنى ثبات زاوية الكاميرا وعدم تحركها داخل اللقطة الواحدة.. وهنا نكتشف مثلا أن لىلى علوى تضحك بهيستريا عندما يقترح خطيبها أحمد مختار التعجيل بالزواج بعد اغتصابها.. فتظل الكاميرا ثابتة على نفس حجم الكادر والفتاة فى الخلفية لا تظهر ملامحها بوضوح فى موقف شعورى هام كهذا.. بينما نظل نراها من خلال ظهري أبيها وأمها دون الدخول على وجهها هى مع بدء ضحكها الهيستيرى.. وهى مسألة لاتفتو طبعاً على مخرج متمكن جدا من حرفته مثل سعيد مرزوق الذى بلغ القمة فى اختيار الأماكن وزوايا التصوير والأجواء المناسبة ثم الإيقاع المحكم المدهش وحركة الكاميرا التى لا تتوقف رغم اللقطات التى نكرتها.. ولكن هناك إسراف إلى حد ما فى استخدام الممرات الطويلة التى تتكرر فيها نفس الأشياء مرة بعد أخرى.. ورغم أن طارق التلمسانى مصور موهوب فى استخدام الاضاءة إلى أقصى حد .. إلا أنه بالغ أحيانا فى استخدام الإظلام خصوصا فى هذه اللقطات الطويلة للممرات.. وقد تكون هذه إضاءة درامية متفقة مع جو الحدث الكئيب طلبها منه المخرج.. ولكن علينا ألا «نضى» بما لا يتفق مع الواقع فى فيلم واقعى تماما حرية تصرفنا فيه محدودة.. بمعنى أنه لا يمكن أن يكون ممر طويل فى مبنى حكومى - بوليس أو نيابة - مظلماً هكذا فى حدث يقع بالنهار .. لجرد أننا نريد هذا التأثير.. وغير معقول فى النهاية

الحاسمة جدا أن نرى مأثور السجن يتلو على المتهم الذي سيتم اعدامه فوراً (محمد كامل) محضر الحكم بالكامل.. بينما نرى ظهر محمد كامل وهو منهار ويتمتع ببعض الكلمات ويون أن نرى تعبيرات هذه النهاية التعيسة على وجهه فى لحظة طويلة جدا تركز على وجه المأمور.. وبالمناسبة فهو مشهد عبقري رغم ذلك لحمد كامل يؤكد موهبته حركيا وصوتيا وسيطرته الكاملة على لحظة الاعدام ..

وهنا نصل إلى إنجاز سعيد مرزوق الحقيقى المدهش فى هذا الفيلم.. الذى يدونه كان يمكن أن تضيق أشياء كثيرة وراء نجاح هذا الفيلم.. وهو ما يسمى «الكاستنج» أو اختيار الممثل المناسب شكلا وموضوعا وأداء لكل شخصية مهما كانت صغيرة.. وهنا تحققت معجزة نجاح فيلم بلون نجوم ولا أسماء ولا أوهام كبيرة ولا «ديالو».. وأنما مجرد أداء مدهش للممثلين فى القمة كبارا وصغارا.. نعرفهم أو لم نسمع عنهم أبدا.. ويكفى فقط أن نذكر اسماءهم : ليلى علوى .. حسن حسنى.. محمد كامل، حمدى الوزير.. حسن الديب.. محمد فريد.. حسن العدل.. شريف صبرى .. والممثل الذى لعب دور الضابط الذى يضرب باستمرار.. وأعتقد أن اسمه ناجى سعد أو أسعد.. تصوروا حتى أنني لا اعرف اسمه ؟ !.. مساكين والله هؤلاء الشبان الموهوبون !



## ظاهرة «السيدة رامبو» والإرهاب بلا سبب !

فيلم «الإرهاب» من الأفلام المحيرة جدا التي لا يستطيع الناقد أن يأخذ موقفا محددًا بون أن يتأمله كثيرا قيل أن يكتب .. حتى لا يتسرع بحكم قد لا يكون عادلا تماما في تناول أى عنصر من عناصره الفنية والموضوعية.. سواء بالاعجاب أو الاعتراض.. ولأنه فيلم يطرح على الناقد - أو أن هذا ما واجهته شخصيا على الأقل - أسئلة عديدة لابد أن يعثر لها على إجابات ترضى ضميره أولا.. وهى أسئلة تضع «الارهاب» فى إطار السينما المصرية أولا.. ثم فى اطار ظروفنا الاجتماعية والسياسية فى الفترة الأخيرة ثانيا .. بل وفى إطار «سينما نادية الجندى» ثالثا.. وهى السيدة التى استطاعت بلا أدنى شك أن تكون ظاهرة خاصة جدا فى السينما المصرية.. لها مواصفات وملامح واتجاهات محددة أصبح يعرفها حتى أصغر متفرج عادى يخل أفلام نادية الجندى من أجل نادية الجندى وكل ما تمثله بالنسبة له نادية الجندى.. وهى مسألة لا يستطيع أن ينكر أى مكابر أنها أصبحت مقصورة عليها وعلى نجم آخر فقط هو عادل إمام.. ولست أقصد صادقا أى تشابه سوى الاقبال الجماهيرى الكاسخ والمضمون مقدما.

ولأبداً بالتساؤل الأخير.. وهو عن مكان «الإرهاب» بين ما أصبح معروفا «بسينما نادية الجندى».. فإذا كان النقاد قد ظلوا يرفضون هذه السينما طويلا لأنها سينما الإثارة التجارية السهلة بالرقص والغناء ومشاهد العرى وشغل العصابات والمخدرات والحوار السوقي.. أى ما يمكن تلخيصه باختصار فى «سينما الباننجان».. فإن «الإرهاب» لا ينتمى بالتأكيد إلى هذا النوع من السينما.. بل إنه فيلم نظيف ومحترم ويناقش قضية جادة الى أقصى حد يعانى منها مجتمعنا بل والعالم كله هى مشكلة

الإرهاب المنتشر هنا وهناك لأكثر من سبب.. والذين يمكن أن يرفضوا هذا الفيلم مجرد أنه لنادية الجندى سيجنون أنفسهم فى موقف سخيف جدا يبحثون فيه عن سبب لهذا الرفض سوى التحامل الشخصى.. بينما العادل والمنطقى هو عدم رفض فنان لذاته حتى لو قدم فيلما محترما ول مجرد القياس على أفلامه السابقة.. وصحيح أنه يجب وضع كل عمل فى إطار تطور مسار الفنان من عمل الى آخر.. ولكن بشرط عدم اغفال أن كل فيلم فى النهاية هو كيان مستقل يجب الا نخجل من الاعتراف لو جاء مختلفا أو أفضل مما سبقه.. وهنا نلاحظ أن نادية الجندى فى هذا الفيلم ومن قبله فى «ملف سامية شعراوى» لنفس المخرج.. يبدو أنها دخلت فيما يمكن تسميته بمرحلة الأفلام السياسية.. وكما تفهمها بالطبع نادية الجندى وتريد أن تقدمها.. فهى فى الفيلم السابق تتحدث عن علاقة عبد الحكيم عامر وعبد الناصر من وجهة نظرها بالطبع.. وهى فى الفيلم الحالى تتحدث عن مؤامرة إرهابية تستهدف أمن مصر وتوحى بأن لها علاقات خارجية ومن وجهة نظرها أيضا.. فلو أننا رفضنا الفيلمين مهما كان اختلافنا معهما – وواضح أن الاختلاف غير الرفض – لكان من حق هذه السيدة أن تفحصنا بهذا السؤال : «عملت لكم أفلام البانديان ورفضتوها. عملت لكم أفلام من غير أى بانديان.. مش عاجبكم.. قولولى بقى.. انتو عايزين أيه بالضبط؟». وأعتقد أن أحدا لن يستطيع الجواب فى هذه الحالة ! .

إن الشيء الوحيد فى تقديرى الذى يربط «الإرهاب» ومن قبله «ملف سامية شعراوى» بسينما نادية الجندى هى شخصية نادية الجندى.. نفسها.. وكما يرسمها لها كتاب السيناريو والمخرجون دائما.. أى كما ترسمها هى بنفسها لنفسها.. وهى شخصية «السيدة رامبو».. أى السيدة التى تضع بين أيديها كل مقاييد الأمور فى أى فيلم.. وتبأس إلا أن تحل هى كل المشكلات وتقضى على كل الأشرار بيديها شخصيا.. حتى لو كانت كل قوات الأمن المركزى محتشدة فى الخارج كما هو الحال فى نهاية «الإرهاب».. ولكن مسألة «رسم الشخصية» هذه هى مسألة فنية بحثة يمكن مناقشتها كجزئية من جزئيات الفيلم.. وكما سأحاول أن أفعل فعلا فى هذا المقال .. ولكن ليس لدى سبب شخصيا لأخذ موقف مسبق ضد هذا الفيلم .

فإذا ما وضعنا «الإرهاب» فى إطار ظروفنا الاجتماعية والسياسية فى الفترة الأخيرة.. لوجدناه يتعامل فعلا مع مشكلة واقعية بدأت تروعا فى السنوات القليلة الأخيرة مع بعض الحوادث الإرهابية.. رغم أن حوادث الإغتيال السياسى كانت

نائرة دائما فى تاريخنا الحديث.. إلا أنها بدأت تأخذ ملامح أكثر تحديدا وعنفًا.. ومن هنا يمكن وضع «الإرهاب» فى قائمة الأفلام الجادة التى أصبحت قليلة جدا مع هبوط أو اضمحلال كل دوائر العملية السينمائية فى مصر بدءا من الإنتاج إلى دور العرض .. ومع حقنا الكامل فى الاختلاف مع الفيلم فى هذه النقطة أو تلك.. لأنه بالتأكيد ليس فيلم مقولات ولا إثارة كوميدية أو بوليسية فارغة أو مسفة.. بل إنه لا يمكن حتى إنكار أن الفيلم جيد الصنع.. لأنه قد توافرت له كاتبة قصة جادة تناولت أفلامها القليلة موضوعات هامة وملحة فى حياتنا هى حسن شاه.. وكاتب سيناريو موهوب كان مشغولا دائما بهمومنا الحقيقية هو بشير الديك.. وإن كان واضحا هنا أنه يعمل كمجرد «حرفى» لا يحس بما يكتبه تماما ويعتبر نفسه غير مسئول عنه وإنما طلبوا منه أن يكتب شيئا فكتبه ولأسباب واضحة.. ثم مخرج متمكن من حرفته تماما خصوصا فى هذا النوع القائم على الحركة والإثارة وأن كانت مسألة «الحرفة» هذه تطفى عنده على مسألة هامة جدا عند كل مخرج وهى.. التفكير والاختيار.. لأننى لا يمكن أن أكون مجرد «صناعى» أقدم أى شيء وكل شيء دون أن أختار.. وإن أقول : «دون أن يكون لى موقف».. لأن كلمة «موقف» هذه تخيف البعض !.

وقصة حسن شاه كما التقطناها من الفيلم تصلح مادة درامية جيدة لفيلم قوى: الصحفية التى تحقق حادث إرهاب.. وعندما تقترب من الإرهابى المتهم.. تكتشف فيه جوانب إنسانية مخالفة تماما لما تشيعه عنه أجهزة البوليس والإعلام.. فتتعاطف معه أولا ثم تقع فى حبه على المستوى الشخصى بعد ذلك.. لتنشأ عناصر صراع درامى غنية تكفى لبناء فيلم قوى ومثير فعلا.

ولكن لأننا لا نعرف الحدود بين قصة حسن شاه وسيناريو بشير الديك بالضبط.. فإن علينا أن نتعامل فقط مع ما رأيناه على الشاشة.. وهنا نكتشف على الفور أن الفيلم مصنوع تماما من وجهة نظر أجهزة الأمن.. ليس فقط لأن رجال الأمن - ومثالهم هنا اللواء الكبير صلاح قابيل الذى يبدو أنه مدير الأمن - هم رجال متحضرين ومهذبون وديمقراطيون الى أقصى حد .. وإنما لأن كل نظرياتهم تثبت صحتها فى النهاية.. فهم عندما يقولون إن فاروق الفيشاوى إرهابى.. فيجب أن نصدق على الفور إنه إرهابى مهما أدعى غير ذلك ومهما تظاهر بأنه مظلوم.. وعندما يكشف لنا عن علامات التعذيب على صدره لإنتزاع اعترافاته.. فإن ما نراه منه بعد ذلك من جرائم وحشية يجعلنا نتعاطف تماما مع من عذبوه بل ونتمنى لو أنهم كانوا

قد قتلوه هو والى خلقوه جميعا حماية لأمن الوطن والمواطنين .. فإذا كان القضاء قد سبق أن برأه.. فإن القضاء نفسه وببساطة غلطان لأنه لا يمكن أن يفهم أكثر من صلاح قابيل.. وكل ما يشاع إذن عن تلفيق الجرائم الارهابية لمتهمين أبرياء ارضاء «للرأى العام» هو مجرد كلام فارغ من اختراع صحافة لا تعرف شيئا هي الأخرى!.

ولكن المشكلة فى فيلم «الإرهاب» هي ببساطة «الارهاب» نفسه.. فإذا كان الفيلم يشير إلى حوادث حقيقية معاصرة - بحكم الملابس والأجهزة الحديثة فى نور الصحف التى نكرها الفيلم على الأقل - فإن الإرهاب الوحيد الذى عرفته مصر أخيرا إما إرهاب التطرف الدينى.. وهو ما تجنبه الفيلم تماما ليحمى نفسه من إحراق السينما أو قتل المخرج والمتفرجين.. مع أنه الارهاب الأخطر الذى تكرر كثيرا فى أكثر من شكل ومناسبة حتى وصل الى حرق المسارح وتحطيم الأفراح وتحريم الموسيقى.. أى أنه داخل فى صميم تفاصيل حياتنا اليومية وممارساتنا البريئة ولكن المحرمة من وجهة نظر البعض.. وأما ارهاب ما سمي «بثورة مصر».. وهو ما قصده الفيلم بشكل واضح أكدته بالتحديد حاثت القاء القنابل فى «المعرض».. ولكن حتى هذا الإرهاب جرده الفيلم من كل نوافحه السياسية التى يؤمن بها مرتكبوها.. ورغم أننى اختلف معهم شخصيا فى أن الاغتيال الفردى يمكن أن يؤثر فى أى عدو أو يحسم أى قضية.. إلا أنه مادمننا قد أردنا الإشارة للمتفرج بوضوح لقضية معاصرة تابعها الناس ومازالوا .. فليس من حقنا أن نجردها من خلفياتها السياسية ليبس مرتكبوها كمجرد مجرمين وسفاحين عاديين يقتلون الأطفال الذين تطوف الكاميرا على أجسادهم البريئة الملتحة بالبوية الحمراء فى أسخف مشاهد الفيلم.. خاصة اذا كان هذا لم يحدث فى الواقع أيضا.. فأمّا أن نقدم الأشياء بأمانة.. وإما أن «نلعب بعيد»!.

النتيجة أننا لم نعرف بالضبط - رغم كل هذه الإشارات - من هم هؤلاء الإرهابيون بالضبط .. ولا ما هي أسبابهم ودوافعهم أو حتى مطالبهم التى يقتلون الأبرياء من أجلها فى الشوارع ويفجرون القنابل حتى فى الأطفال .. فمن هو فاروق الفيشاوى هذا ؟ .. ما الذى يملكه؟ ومن الذى استأجره؟.. كل ما سمعناه جملة حوار واحدة يقول فيها لاتباعه إن «الدكتور والخواجة جابين اليلة».. والدكتور هذا هو طبيب أبله.. يضحك وهو يقول بملانكية أن الطفلة مريضة بالقلب.. فيضحك الجمهور فى الصالة على زعيم ارهابى كوميدى لا يمكن أن يضطط حتى لسرقة كشك

سجاير.. ثم «خواجة» لا نراه أبدا ولا نعرف ماذا يمثل هو أيضا بالضبط.. ولكنها مجرد إشارة عبيطة إلى أنه «قوة خارجية» تستهدف أمن مصر كما قال اللواء صلاح قابيل.. ولكن لماذا؟.. ومن هي هذه القوة الخارجية؟.. هل هي موزمبيق مثلا أو كوالالبور؟.. وهل لكى تمنعنا مثلا من أن نكسبها فى كأس افريقيا؟.. وما دام «اللعب على كبير» إلى هذا الحد.. فهل يصح أن نترك الأمور عائمة ومسطحة إلى هذا الحد؟.

لقد أدى هذا العجز أو «الجبن» عن تحديد المسائل فى موضوع لا يحتمل أى غموض أو تردد.. إلى أن بدت المسألة .. وكأن فارق الفيشاوى هذا الإرهابى الخطير الشرس الذى لا يتورع عن أى شئ.. هو مجرد رئيس عصاة مجنون أو مريض نفسيا.. وأنه لا يقود إلا مجموعة من «الحرامية» الدمويين بلا سبب .. لا سيما وقد اختار الفيلم نفس وجوه «الحرامية» التقليدية التى لا يوجد غيرها لتسرق أى بنك أو «خزنة» أو «طشت غسل» فى مصر.. لأن السينما المصرية عاجزة حتى عن تغيير وجوه الحرامية .. نفس الراحل «الجتة».. والراحل الأصلم.. وخصوصا الراحل «أبو جلابية ولاسة» والذى لا يمكن أن يكون عضوا فى أى تنظيم إرهابى يؤمن بأى قضية سوى البحث عن «كرسى معصل».. بدليل أنه نصف المعرض لزواجه الشخصى ورغم تعليمات رئيس التنظيم المشددة جدا بمنع ذلك.. فببساطة شديدة وضع المسدس فى فمه وأطلقه لينهمر الدم من قفاه على ملابسنا شخصيا !.

إن هناك فروقا رهيبية بين المنظمات الإرهابية مهما كان هدفها وأسلوب عملها وبين «شغل العصابات» التقليدى المستهلك فى السينما المصرية منذ أيام أنور وجدى واستفان روستى.. وهى فروق لا يستطيع فيلم «الإرهاب» أن يدعى أنه قد راعاها أو درسها جيدا.. ورغم أن تاجر جلال قد برع فعلا فى تقديم مشاهد العنف والمطاردة التى يتميز فيها عادة.. ولكن الثغرة الخطيرة وغير المبررة فى بناء سيناريو بشير الديك هى الانقصام شبه الكامل بين نصفه الأول ونصفه الثانى جريا وراء عنصر المفاجأة غير المتوقعة لإثارة تشوق المتفرج.. وهى «لعبة» يحتاج استخدامها إلى حذر شديد.. فنحن فى النصف الأول نقتنع تماما مع الصحفية نادية الجندى بأن الإرهابى المزعوم فارق الفيشاوى هو شاب برئ ومظلوم تماما.. خصوصا عندما نتعرف على أمه السيدة المصرية العادية جدا والطيبة وابنته الطفلة الجميلة المريضة بالقلب حتى لنثير تعاطفنا مع هذه الأسرة الغلبانة.. ثم فجأة ومع منتصف الفيلم

نكتشف أن كل هذه الصورة كاذبة عندما نرى الشاب البريء يتسلل إلى مستشفى المفروض أنه خاضع لحراسة مشددة لأنه يضم إرهابيا مصابا.. وببساطة شديدة يدس له السم في أنابيب الجلوكوز أو مالا أعرف بالضبط.. ليقتل أعز أصدقائه بقلب بارد.. فنعرف أنه إرهابي خطير فعلا ولا يتورع عن شيء.. ويعدها مباشرة يكشف الفيلم مرة واحدة عن كل الأسرار التي أخفاها عنا كل هذا الوقت.. لنعلم أنه المسئول عن هذه «العصابة» - وأضع تحت «العصابة» عشرة خطوط- التي ارتكبت كل الجرائم المروعة السابقة وغير المبررة.. وما زالت تستعد لغيرها.

فلماذا كانت إذن كل هذه القصة الملفقة التي خدع بها الصحفية وخدعنا؟.. إن إرهابيا خطيرا إلى هذا الحد مطاردة من كل سلطات الأمن على أعلى مستوى.. لن تكون مشكلته بالتأكيد إقناع صحفية ما - حتى لو كانت رئيسة قسم الحوادث في «الأخبار» - بأنه برء ومظلوم وفنان وبيع جدا وأمه طيبة وابنته أيضا مريضة بالقلب.. زيادة في جرعة الميلودراما.. فماذا تجديه كل هذه القصة الملفقة حتى لو نشرت الصحفية أنه برء، واتهمت الداخلية بظلمه.. خاصة وهذا النوع من الإرهابيين «الوليين» يدركون جيدا أن عشر مقالات في عشر صحف لن تكون لها كل هذه القيمة في تبرئته لا أمام الرأي العام ولا أمام سلطات الأمن.. فضلا عن أن الذين يدعون أنهم «يناضلون» بالإرهاب من أجل قضايا كبيرة.. لا يجازفون بالتضحية بهذه القضايا من أجل قصص ملفقة عن إبنة مريضة بالقلب.. بل قد يعينهم أكثر على العكس كسب الرأي العام بالتأكيد على بطولاتهم وليس إنكارها.. ولكن السيناريو وقع في هذا الفخ من أجل قصة حب مفتعلة بين البطل والبطة يمهدها مشهد حب وقبلات محمومة ينتهي بحمام سباحة تقور فيه «بقاليل» المياه بمغزى مطلوب وصوله إلى جماهير الصالة..

وتقوينا مسألة حمام السباحة هذه إلى العيب الخالد في السينما المصرية.. وهو عدم مراعاة أدنى حد من الواقع والمنطق في تقديم الظروف المادية أو الاجتماعية لشخصياتها.. فهي لابد أن تعيش في رفاهية ألف ليلة وليلة مهما كانت مش لاقية تأكل.. فهذا الحمام ملحق «بالشاليه» الخاص بأحمد بدير الذي يقدمه الفيلم كمجرد محرر حواشي في «الاهرام».. فمرتبه كام يعنى ؟..

وإذا كنت شخصا - وأنا محرر سينما - لم أحصل على أول شقة في حياتي إلا في سن الأربعين وبعد عشرين سنة صحافة - بل وأكسب أحيانا من أشياء أخرى

(شريعة كلها والله العظيم) - فكيف حصل أحمد بدير على شقة فخمة «وشاليه» وحمام سباحة؟.. مع أن أحمد بدير النجم نفسه لا يملك كل هذه الأشياء.. وكيف تركتهم حسن شاه وهى صحفية زميلة ورئيسة تحرير تعانى مثلنا جميعا.. يفعلون ذلك بهذه الجرأة على المبالغة من أجل الفخامة؟.

أعتقد أن هذا مرتبط بظاهرة نادية الجندى نفسها.. فإذا كان أحمد بدير الصحفى العادى يعيش بهذا المستوى.. فلا بد لها هى رئيسة قسم الحوادث.. أن تعيش فى قصر مخيف به سلام.. دعك من عدم المعرفة التامة بظروف الصحافة الواقعية حين نرى جيشا من المحررين والمحررات يتحرك بإشارة من السيدة رئيسة قسم الحوادث.. وهى امكانات أشك فى أنها موجودة فى «الواشظون بوست» نفسها.. ولكن هذه هى صورة نادية الجندى كما تحب أن ترسمها لنفسها.. المرأة القوية الذكية المتحكمة فى كل من حولها.. فهى «السيدة رامبو» التى تهزم الرجال وتقم كل شئ.. وتسخر من الجميع وتقف ندا شجاعا للسيد اللواء مدير الأمن .. بل والسيد اللواء وزير الداخلية شخصيا.. والجميع يحارون بشئها ويستقبلونها باحترام شديد بل ويتوسلون إليها وهى تقتحم مكاتبهم وتجلس فى «بوزات» واثقة فى مكتب أى مسئول واضعة «رجل على رجل» غير خاضعة لأى مساومة أو تهديد.. بدلا من أن «يأخذونها قلمين» ببساطة رغم كل احترامى لحرية الصحافة.. ولكنها شخصية مستقرة جدا فعلا مهما كانت عدالة موقفها .. فهى أمام الكاميرا ليست الصحفية فلانة مهما علا شأنها. وإنما نادية الجندى شخصيا.. فما بالك اذا كانت المنتجة أيضا..

إن مشكلة نادية الجندى هى نفس مشكلة عادل امام - والقياس مع الفارق طبعا - وهى انها يصنعان الأفلام «تفصيل وبالمقاس» لكى يصنعا فيها ما لم يصنعا فى حياتهما الحقيقية.. ويحكم جماهيريتهما الكاسحة والمضمونة يخضع لهما مخرجون وكتاب سيناريو ونظام إنتاجى كامل يقوده «النجم» على حساب أى منطق أو معقولة ومهما فشلت الأفلام فانهم يعوبون لتقبييل أقدامهم من جديد..

ونادية الجندى مثلا لا تترك أن صورة «النجمة رامبو» قد لا تكون فى صفها هى نفسها أحيانا حين لا تهتم إلا بنفسها هى وكما تريد أن تظهر على الشاشة وعلى حساب كل عناصر الفيلم الأخرى.. إلى حد أن تظهر لابد فى كل لحظة.. وتعيش فى قصر لا يصدق أحد.. وتلبس أشياء وتصنع أشياء أخرى على مزاجها هى وليس

كما تقتضى الشخصية.

بل إنها حتى أصبحت تمثل فى جميع المواقف وفى جميع الأقالام بنفس الأسلوب.. فهى لا تنتظر أبدا للشخصية التى تخاطبها فى نفس الكابر حتى لو كانت وزير الداخلية فى هذا الفيلم.. وإنما تنتظر إلى الكاميرا نفسها وبزاوية مائلة قليلا من باب الترفع وعدم الاكتراث وترفع دائما «حاجب الأتراء الأيسر» على طريقة فريد شوقى زمان.. وفى عينيها دائما نظرة توعد وترىس وتهديد للرجال انتقاما من شىء ما.. فهى تفهم كل شىء.. ولديها عقاب لكل رجل.. وهى الداهية الشجاعة الماكرة التى تنتصر دائما.. ويمفريدها ويمجرد أنوثة المرأة وبهائها يعون الله.. وفى فيلم «الإرهاب» مثلا وبعد أن تنوخ وزارة الداخلية كلها وسيادة اللواء.. فهى وحدها التى تحبط عملية «البطارخ» فى الطائرة.. ثم تقتحم وحدها أيضا وكر العصاوية الإرهابية النمودية وتتزعزع بالصدفة كل الأسرار والمؤامرات.. وبينما ألف عسكري وضابط أمن مركزى يحاصرون المنطقة بألف رشاش وبعد حركات قفز كوميدية كانت كافية لهزيمة حلف الاطلنطى شخصيا.. فإن السيدة «رامبو» هى التى تقتل الإرهابى الخطير وحدها.. ويعدها تسلم المسدس إلى مدير الأمن شخصيا قائلة على طريقة كلينت استوود : «ميسدسك يا سيادة اللواء...»! يعنى كمان سيادة اللواء اعطاهم مسدسه واكتفى هو بالوقوف متفرجا لأنه «جنتلمان» مثقف يعرف أنه «ليدين فيريست»!!

المضحك أنه بعد قتل الإرهابى فعلا وانتهاء المسألة .. يصرخ مدير الأمن فى رجاله :

«اضربوا». فتفتجر الصالة بالضحك.. وهكذا فإن الفيلم الذى يمجّد رجال الأمن طوال الوقت ويدعو لهم كحماء للوطن والمواطنين.. ينسف كل هذا فى نهاية عبيطة تؤكد أنهم كانوا متفرجين زينا ولكن يجيبون القفز فقط .. وأن أمن مصر فى الواقع كان طول الوقت فى يد السيدة رامبو ! .

فهل تعتقد نادية الجندي حقا أن كل هذه المبالغات غير البشرية فى صفها كتجمة؟.. وهل يمكن أن يكون من مصلحتها أيضا أن تختار زوايا معينة لوجهها.. وإضاءة واحدة لهذا الوجه فى كل اللقطات داخلى وخارجى وليل أو نهار وحتى فى السيارة.. وهى «سبوت» كبير يضىء وجهها بسطوع غير لرامى ولا فتى يحولها إلى شبح أبيض لامع بلا ملامح فتفقد أهم أدوات التعبير لدى أى ممثل وهى ملامح



وجهه.. جريا وراء صورة جمالية تتصورها هي.. وهل يمكن لنفس الأسباب قبول نسخة «فاتحة» تماما إلى حد الشحوب بحيث يصبح كل شيء طباشيريا باهتا وعلى حساب أى جهد يمكن أن يكون قد بذله سمير فرج مدير التصوير الذى لابد أن يحمله المتفرج أو الناقد مسئولية تصوير غير منطقي كهذا ؟ .. ولكن على الذين يقبلون التنازلات.. ألا يشكوا من النتائج.. خصوصا عندما يكررونها.. ولكننا لا يمكن أن نفعل فى «الإرهاب» مستوى نادر جلال الحرفي.. ومونتاج صلاح عبد الرازق المحكم والمترايط تماما .. وموسيقى جمال سلامة المختلفة هنا والمتميزة عن أفلام سابقة.. ولا أداء فاروق الفيشاوى الذى كان أفضل ما فى الفيلم.. فهو ممثل ممتاز حقا وإن لم يأخذ حقه لسبب لا أنريه فى بورصة نجوم وهمية تحكمها مقاييس أخرى غير الموهبة.. أما صلاح قابيل فهو الخبرة المعتقة التى تزداد نضجا كل يوم.. ومازالت أعتقد أن نادية الجندى نفسها لو اكتفت بأن تكون ممثلة عادية.. وأعادت قراءة هذا المقال من أوله ويحسن نية - لأنه مكتوب أصلا بحسن نية - لأصبحت فعلا أفضل من «رامبو» ! .

## «العقرب» ..

### مواهب جديدة نعم .. ولكن هل هذا يكفي ؟

الميزة الهائلة للسينما المصرية والتي لا يمكن إنكارها .. هي أنها كانت قادرة دائما على تجديد شبابها من خلال عدد من المخرجين الجدد الذين كان بعضهم موهوبا بلاشك.. وبحيث تخرج بين وقت وآخر من كل أزمة من الازمات الخائفة التي تمسك بخناقها بشكل دوري شبه منتظم وثابت حتى تتصور أنها ستنتهى كل مرة.. فإذا بهؤلاء المخرجين الجدد.. خاصة لو كانوا موهوبين - يمنحونها نفسا جديدا وتغييرا ما فى الشكل أو المضمون..وهى حقيقة لا تنفى بالطبع أن الأساتذة الكبار مازالوا هم الأعمدة الرئيسية لهذه السينما وأهم صانعيها.. ولكن الروافد الجديدة التى تتدفق باستمرار من حولهم ويريايتهم.. تجدد كثيرا من المياه تحت الجسور.. بل وكانت تنجح أحيانا فى تجديد شباب حتى هؤلاء الأساتذة الكبار وتدفعهم ولو لمحاولة مجازة أبنائهم وتلاميذهم فى التجربة والمغامرة.

وهنا لا يمكن أيضا إنكار الدور الأساسى والملموس الذى لعبه معهد السينما الذى أنشئ عام ١٩٥٩ وتخرجت أولى دفعاته عام ١٩٦٣ وحتى الآن.. فالمئات من خريجه خلال كل تلك السنوات صنعوا «شيئا» من الحيوية والتطوير فى كل مفردات السينما المصرية من اختيار الموضوعات والمواقف الى حرفيات الإخراج والتصوير والمونتاج بل والتمثيل نفسه.. لأن تأثير المعهد لم يقتصر على خريجه فقط وإنما امتد إلى مناخ ومنهج العمل السينمائى كله من مجرد اجتهد مواهب صنعت نفسها إلى

محاولة «العلمية» فرضتها ثلاثون سنة من تقدم السينما وتحولها إلى علم في العالم كله.. وبون أن يفهم أحد من كلامي هذا أن خريجي المعهد عندنا عباقرة.. بل أن من بينهم على العكس «كوارث» أسوأ من أي «أسطى» تعلم السينما على «قهوة بكرة».. بينما مازال أفضل العباقرة عندنا من غير خريجي المعهد.. ولكني أتحدث فقط عن مناخ مختلف كان لابد أن يرتبط «بالقواعد» على الأقل.. فرضته على السينما المصرية أجيال متعاقبة من الشباب حتى لو لم تكن ظروف الإنتاج التجارى تمكنهم من ابراز مواهبهم لو كانوا يملكونها حقاً .

ولذلك فإن أهم ظواهر السينما المصرية في السنوات العشر الأخير على الأقل.. هي ظهور جيل من المخرجين الجدد الذين درسوا السينما في مصر أو في خارجها.. استطاعوا مع عدد من كتاب السيناريو الجدد أيضاً والدارسين هنا أو هناك.. أن يصنعوا تياراً مختلفاً في الشكل والمضمون لا يمكن إنكار تأثيره لأعلى المشاهد - الواعى على الأقل - ولا حتى على الأجيال السابقة لهم.. وبحيث أصبحت أهم أفلامنا في تلك الفترة سواء في الداخل أو في الخارج.. هي التي يصنعها هؤلاء.. خصوصاً عندما نضيف إليهم اجتهادات جيل جديد أيضاً مصاحب لهم من المصورين والمونتيرين ومهندسي الديكور والفنيين بشكل عام.. كان لابد أن يغيروا جميعاً الأساليب التقليدية الجامدة للفيلم المصرى ولو على مستوى الشكل .. وبون أن تختفى بالطبع أو تتراجع تماماً السينما التقليدية.. لأن فلسفة الإنتاج المسيطرة. هي الأهم في النهاية وهي التي تفرض شروطها ومواصفاتها..

وفي فيلم «العقرب» مثلاً نتعرف على أحدث اسم بين هؤلاء المخرجين الشباب وهو عادل عوض.. فنكتشف أنه أول أفلامه بعد فترة معاناة للعثر على الفرصة..عمل مع المصور محسن أحمد والمونتير يوسف الملاح.. فلا يدعشنا أن الثلاثة من خريجي المعهد.. بالإضافة إلى كاتبة الحوار إيناس بكر.. فهذه العناصر الشابة هي الغالبة الآن على النسبة العظمى من الإنتاج السينمائى ولو على سبيل التراكم.. وهو مؤشر جيد على تحول السينما المصرية إلى مناخ أقرب إلى «العلمية» الجدية يخلو تدريجياً من عناصر الجهالة والفهولة.

ولكن المسألة بالطبع ليست الشباب في مواجهة القدامى.. أو الدارسين في مقابل الموهوبين.. ولكن الأهم هو ماذا يقدم لنا هؤلاء أو أولئك.

ومشكلة الشباب الجدد الأساسية ليست فقط نقص الخبرة التي يمكن أن

يكتسبها فيلما بعد فيلم.. وإنما هي الحيرة وعدم وضوح الرؤية وتحديد ماذا يريدون أن يحاولوه بالضبط.. مختلفا عما قاله «الأوتل» من قبل .. وملبيا لإحتياجات الجمهور والواقع الحالي للسينما نفسها الآن.. وهي مشكلة مازالت قائمة منذ تجربة شادى عبد السلام ومدرسته وتجربة «جماعة السينما الجديدة» عام ٦٨ معا.. ولذلك فليس غريبا أن توقفت هذه التجارب مع تيار السينما التسجيلية القوي في الستينيات أيضا..

والنموذج المثالي والمباشر لهذه «الحيرة».. هو فيلم عادل عوض نفسه.. فهو يثبت فى «العقرب» أولى تجاربه أنه مخرج جيد فعلا ومستوعب لألوانه الفنية.. ثم أنه طموح أيضا لأن يثبت من البداية أنه قادر على صنع سينما مختلفة.. وذلك فهو «يركب الصعب» كما يقولون بإختيار موضوع شديد التعقيد مما يسمونه «بالسيكودراما» وهو تعبير يغرى المخرجين الجدد لكي يثبتوا به جدراتهم التكنيكية على الأقل وهم يقدمون أنفسهم للناس لأول مرة.. وإذا كانت مشكلة «أول مرة» هذه تدفع الشبان عادة لأن يقدموا كل شيء ويقولوا كل شيء فى الفيلم الأول.. فلم تكن مشكلة عادل عوض فى «العقرب» أن يقول أى شيء فى الواقع.. وإنما أن يخرج الى الشاشة كل ما تعلمه فى المعهد ومن السينما العالمية : الحاضر والماضى.. الواقع والخيال.. الأحلام «الكوابيس» «الفلش باك».. «الفلش فوريورد».. وأن يقدم موضوعا وجماليات معا.. وكل هذا جميل ومطلوب فعلا من أجل تطوير الفيلم المصرى «أسلوبيا» على الأقل.. ونحن نرحب بنى إضافة حقيقية فى هذا الاتجاه ويعادل عوض شخصا كمخرج جديد أثبت «خلاص» ومن أول فيلم أنه متمكن حرفيا وفاهم.. ولكن من واجبنا أيضا أن نقف مع هذه العناصر الجديدة وقوفاً ايجابيا وليس عاطفيا فقط أو خادعا حتى تكتمل خبراتهم وتصل الى الناس..

إن «الشكل» لا يمكن أن يكون مطلويا لذاته فى السينما كما لا بد يعلم عادل عوض.. وفى ظروف السينما المصرية والجمهور المصرى بالذات تصبغ أى براعة شكلية مجرد ترف لا تحتله هذه السينما ولا هذا الجمهور إن لم يكن هناك شيء مفهوم وإيجابى نقوله من خلال هذه البراعة.. وهذه أيضا بديهية قلناها ألف مرة وحتى الملل ومن حسن الحظ أن عادل عوض نفسه يدركها جيدا.. لأنه قال لى بعد عرض «العقرب» إن فيلمه الثانى الذى إنتهى من تصويره بالفعل مختلف تماما.. وأنا واثق فى هذا الشاب الجاد جدا والموهوب الذى أعقد أنه شخصا أفضل بكثير مما

قدمه فى «العقرب»..

إن مالا ينتظره أحد ولا يريده من مخرج جديد.. هو أن ينور أول أفلامه عن فتاة تبحث عندما تبلغ العشرين عن كان أباهما بالضبط ومن كانت أمها.. فهذه موضوعات توجو مزراحى أو فى أحسن الأحوال حسن الإمام وليس عادل عوض.. فلسنا ندخل هؤلاء الشبان المعاهد ونخرجهم منها ليكرروا لنا نفس تراث السينما المصرية فى ستين سنة من الفواجع والميلودرامات والجرائم وقصص البنات تربية الملاهى.

وشيريهان فى «العقرب» هى هذه الفتاة التى تنبأها كمال الشناوى وزوجته رجاء الجداوى من الملاجئ.. وهذا فيلم .. وكمال الشناوى رجل أعمال كبير جدا لا يتورع عن أى شئ لكى يصل إلى أغراضه فى مجتمع يسميه عادل عوض «فوق القمة».. وزوجته «الليدى» تضبطه متلبسا بعشوق زوجة رجل أعمال آخر لكى يعقد صفقة.. فتغار وتبكي وتطلب الطلاق.. وهذا فيلم آخر.. بينما ابتنتها المتبناة شيريهان المدلة جدا والتى تعيش فى قصر منيف ولا تترك أبدا حمام السباحة بالمياه الخطير إلا لتقع على السرير - وهى أول مرة أرى فيها السرير جنب حمام السباحة على طول - هذه البنت تترك كل هذا النعيم لتقع فى علاقة مع السائق الشاب بلا أى سبب سوى أنه ينام فى كوخه كاشفا عن صدره طول الوقت.. وهذا فيلم ثالث.. ثم فجأة ويلا سبب أيضا يظهر صلاح قابيل ليطارد هذه الأسرة ونون أن نفهم ماذا يريد بالضبط .. وبعد عدد لا حصر له من الأحلام والكوابيس و«الفلاشات» التى تظهر فيها الخيول ورؤس حيوانات غريبة جدا - ظهرت فى الفيلم أكثر من الممثلة لأن المخرج الشاب مصمم على استخدام «الرمز» - تقتل الزوجة.. وتجرى التحقيقات.. وتتوزع الاتهامات على الجميع .. فنكتشف أن صلاح قابيل هو الوالد الحقيقى لشيريهان.. وأنها هى التى حرضت السائق الشاب عشيقها على قتل أمها بالتبنى ولعقد نفسية فى طفولتها لم أفهمها شخصيا لأننى غيبى لا أفهم إلا الأشياء البسيطة والمتواضعة..

والمشكلة هى فى السيناريو المعقد الذى أراد أن يعيد إحياء «الموجة الجديدة» والتعقيد وتداخل الأزمنة والتحليل النفسى لتيار «اللاوعى» بعد أن توقفت عنه فرنسا التى اخترعته شخصيا .. والطموح لا يعنى أن يقحم المخرج الجديد نفسه فى متاهات قد تكون أكبر منه ومن إمكانات الفيلم المصرى.. حتى لو كان هذا نوع

الموضوعات التي نحتاجها أصلاً.. ولكن هناك مستوى حرفي متمكن لهذا المخرج لا يمكن إنكاره رغم أنه جصر نفسه في عالم غريب وشاذ ومغلف عن العالم الحي والحقوقي كله.. ثم هناك تصوير رائع حقاً لحسن أحمد الذي يصبح فيلماً بعد فيلم أحد أهم المواهب الشابة في التصوير عندما.. ثم هناك اكتمال خبرة جيد ومتوقع من كمال الشناوي وصلاح قابيل ورجاء الجداوي.. واجتهاد في التعبير عن شخصية معقدة حققته شيريهان ببراعة وإن كان المخرج قد ظلمها في مونولوج النهاية الطويل حين قدمها في «توتالة» بعيدة ويلاً «تقطيع» فأنهدر تعبيرات وجهها..  
ويا عزيزي عادل عوض .. نحن نرحب بك جداً .. بس بلاش تعمل كده تاني !

## مغامرة يوسف شاهين الجديدة للبحث عن .. الاسكندرية وكيوباترا !

أن ينتهى يوسف شاهين من تصوير فيلم جديد.. فهذا حدث.. لأن بدء يوسف شاهين تصوير أى فيلم هو مغامرة.. فأتت لا تعرف أبدا ما الذى يمكن أن يفعله هذا الفنان الصاحب المجنون الذى لم يتوقف أبدا عن المحاولة.. وأحيانا «المنافسة».. حتى يبدو أحيانا أنه يحارب طواحين الهواء فائنا نكتشف دائما وبعد انتهاء المعركة أنه كان على حق.. وأننا نحن اتباعه وتلاميذه - وأقهر بأتنى واحد منهم - الذين أخطأنا حين لم «نسمع كلامه».. فليس هناك فنان فى السينما المصرية توحدت شخصيته الحية مع أفلامه مثل يوسف شاهين.. المغامرة فى السينما هى نفس المغامرة التى لم تهدأ أبدا فى المعارك العامة من أجل الدفاع عن هذه السينما.. وحيث لا يمكن خوض معركة من أجل السينما دون خوض المعركة «الأوسع» من أجل المجتمع كله.. وهذا ما قد يعتبره البعض «لعبا فى السياسة».. بينما هو قتال مستميت من أجل السينما نفسها وأولا.

ولكن ولأسباب فنية بحتة كانت أفلام يوسف شاهين دائما مثيرة للجدل.. فالجميع - حتى رجل الشارع العادى جدا - متفقون على أن مستواها السينمائى متقدم جدا.. ولكن الغريب هو أن هذا المستوى نفسه هو المشكلة الأساسية فى سينما يوسف شاهين.. لأنه فى نظر الكثيرين نوع من السينما «الخاصة» التى لا يمكن أن تصل إلى الناس إلا بصعوبة.. رغم احتياجنا الشديد لأن تواجه السينما الربيئة بنماذج ونوعيات مختلفة من السينما الجيدة ولكن ليست التى نصنعها لحسابنا الشخصى.. وإنما بحيث يمكن أن تصمد فعلا فى دور العرض لتجذب جماهير واسعة تدريجيا تبحث فعلا عن البديل الذى قد تعجب فعلا بالاختلاف والمغامرة فيه ولكن لا تفهمه.. وهنا يقع يوسف شاهين شخصيا فى التناقض الخطير بالنسبة لأى فنان.. بين ما ينادى به شخصيا ويسمى من أجله فى المواقف العامة.. ونوع

السينما التي يقدمها للناس دون أن تحقق رسالتها في تطويرهم أو تغييرهم .  
ومن هنا تكتسب سينما يوسف شاهين - وبالذات في مرحلته الذاتية الأخيرة -  
أهميتها الفنية أو «الأسلوبية» المتقدمة جدا.. ولكن هي تكتسب في نفس الوقت  
اختلاف الكثيرين من أشد المعجبين بيوسف شاهين والمقربين لقيمتها الفنية مع  
منهجه الجديد في صنع أفلام يحقق فيها تصورات ورواها الفنية الخاصة - والأقرب  
إلى المقامرات - وهذا هو حق أي فنان الذي لا يستطيع أحد أن يحجر عليه.. ولكن  
من حق الذين ينتظرون من فنان بحجم يوسف شاهين أن يواصل محاولاته العظيمة  
الأولى في تطور السينما المصرية.. أن يختلفوا مع مسألة التطوير «الأسلوبية» وعلى  
حساب الوصول إلى الناس.. فنحن نريد لفن يوسف شاهين الراقى والجميل بالذات  
- وربما أكثر من أي مخرج آخر - أن يصل إلى الناس وليس إلينا نحن المهتمين  
فقط .. لأن المدهش الذي قد لا يتصوره هو شخصا.. هو أنه شخصية جماهيرية  
جدا له تأثير غريب على الناس ليس بقلمه فقط وإنما بشخصه أيضا ومن مجرد  
ظهوره أحيانا في التلفزيون.. وهي مسألة لمستها بنفسى عندما قدمت في ثلاث  
حلقات من برنامج تلفزيوني صعب جدا وجاد جدا ففوجئت برد فعلها القريب عند  
الناس العاديين وبمجرد شخصية يوسف شاهين وجانبيته الكاسحة عندهم ربما  
أكثر من أي نجم ..

كل هذه الملاحظات والاختلافات إنن لا تنفي أهمية يوسف شاهين بل تؤكدها  
أكثر على مستوى السينما المصرية.. بل لعلها هي التي جعلته - مع صلاح أبو  
سيف - الأكثر شهرة على المستوى العالمى أيضا.. وهي مسئولية على كاهل  
الاستاذين الكبيرين وليست ترفا : فكيف نقدم أنفسنا للعالم من خلال أفلامهما ..  
تلك هي المشكلة..

لقد بدأ يوسف شاهين مثلا منذ «الافتقار» في نوع جديد تماما على السينما  
المصرية هو تناول بعض قضايا المجتمع الملحة من خلال «ذات» الفنان نفسه أو لنقل  
تجربته الشخصية.. وهو نوع من السينما معروف في الاتجاهات الحديثة في  
السينما العالمية وإن كان لا يقترب منه إلا أسانذة كبار مسيطرون تماما على أنواتهم  
الفنية من ناحية.. وتحمل حياتهم الشخصية تجارب خسية جديدة بأن تنقلها  
السينما للآخرين من ناحية أخرى، من حجم برجمان وفيليني مثلا، ولا يمكن لأحد  
أن يعترض على أن يترجم فنان تجاربه الذاتية للناس مادام قادرا في النهاية على



تحويل هذه التجارب إلى الرؤية السينمائية الخالصة التي تقنع الجميع.. ويشترط أن يستخلص «العام» من «الخاص».. بمعنى ألا يفرقنا في مشاكله الشخصية إلا وهو يؤكد فيها على اللحظات الإنسانية الكبيرة والشاملة التي يجد كل منا جزءا من نفسه فيها.. أو يملك القدرة الفنية والموضوعية على أن يجعل من تجربته الخاصة شيئا يعنى الآخرين فيشاركين فيه.. فالمخرج الأمريكى بوب فوس مثلا استطاع أن يحول تجربة إجراء جراحة فى قلبه إلى فيلم عبقرى هو «كل هذا الجأز» الذى مس قلوب الجميع.. وهو نفس ما حققه يوسف شاهين فى أول أفلامه التى تعتبر ترجمة ذاتية خالصة لمرحلة شبابه الأول وهو «اسكندرية ليه».. ثم استكمل تجربة مريرة أخرى مشابهة لتجربة بوب فوس فى «محنة مصرية».. وفى كلا الفيلمين كان يقترب أو يبتعد بدرجات متفاوتة من مسألة «الخاص» و«العام» هذه .. بمعنى أننا كنا نعرف أن هذا الذى نرى حكايته هو يوسف شاهين ولكننا نرى أيضا ظروفا مصرية نعرفها حول يوسف شاهين..

ثم قيل إن يوسف شاهين يستكمل هذه الثلاثية عن تجارية الذاتية فى فيلم يعد له منذ سنتين على الأقل هو «اسكندرية كمان وكمان».. ثم وفى سرية كاملة كعادته بدأنا نسمع أنه يصوره بالفعل فى الاسكندرية والقاهرة وسيوه.. وبنون أن يسمح لأحد بالاقتراب مما يحدث.. فما الذى يقوله هذه المرة نفسه «كمان وكمان»؟ وكنت أعرف أنني سأسمع أشياء غريبة ومثيرة عندما ذهبت لأسأله عن هذا الفيلم.. كان قد انتهى منذ ثلاث أيام فقط من تصوير مجهد استمر لعشرة أسابيع متصلة كما قال لى ولأنتى عشرة ساعة على الأقل كل يوم.. ووجدته منتشيا ومسترخيا تماما بعد هذا المجهود وهو سعيد فيما يبدو بما فعله بدليل أنه راغب فى الكلام عنه أكثر من أى فيلم آخر .. ولكنه أمسك بركبته فجأة وقال ضاحكا بسعادة: لكن لسه تعبنا قوى من الرقص والتعطيط اللى عملناه.. مرة نظيت لفوق كده وقمت نازل على ركبى لما كنت حموت..

وسألته مندهشا: أعرف أنك عدت للتمثيل فى هذا الفيلم .. ولكن هل رقصت أيضا ؟

قال : وغنيت كمان .. ثم ضحك مقهقها بجذل : بكرو عبد الوهاب وعلى الحجار والناس دى كلها حنقعد فى البيت.. والفيلم بيدو من الصور ومما سمعته من يوسف شاهين حافلا بالفرايب.. فهناك

رقص وغناء من الجميع على ألحان محمد نوح.. والكلمة يلعب عدة أنوار في وقت واحد.. يوسف شاهين نفسه يؤدي أكثر من شخصية.. ويسرا تلعب دور فتاة عصرية عادية وبور كليوباترا ويوسف شاهين مبهور بأدائها الى أقصى حد.. وحسين فهمي الذي بدأ بمجرد عوبته من دراسته في أمريكا مساعدا ليوسف شاهين في «الاختيار» يمثل معه لأول مرة.. وهو هنا اليوناني «إستليو» مجنون الاسكندر الأكبر الذي ظل ينقب في الاسكندرية بحثا عن قبره سنوات عديدة دون يأس.. وعدة أنوار أخرى.. ثم هناك تحية كاريوكا التي لا بد منها في أفلام يوسف شاهين وإن كانت تغني هذه المرة هي الأخرى.. ثم ممثل شاب جديد يكتشفه يوسف شاهين كعاقبة من معهد الفنون المسرحية اسمه عمرو عبد الجليل ويمثل دور يوسف شاهين نفسه عندما ذهب إلى مهرجان كان بفيلمه «وداعا بونابرت» وخرج بلا أي جائزة.. وهناك مشهد لهذا المخرج يرقص أمام «نافورات كان» الشهيرة وراء قصر المهرجان تخيلت معه أنه مصور في كان نفسها.. ولكن يوسف قال لي إنه صوره في مدينة نصر.. وعندما سألته بعبط : المناظر دى موجودة عندها؟.. قال ببساطة : كل حاجة عندها بس انتو «إحمره».. يعنى «حمير» لا مؤاخذه بلقة يوسف شاهين الوحيد الذي أتأكد أنه يحترمنى جدا كلما شتمنى !

وكانت غلطة عمرى طبعاً عندما سألت يوسف شاهين عن موضوع «اسكندرية كمان وكمكان» ومدى علاقته بالفيلمين السابقين عن حياته.. فلقد كنت أعرف شيئاً ما عن الموضوع بشكل عام.. ولكنه بعد أن ظل ساعة كاملة يحكى لي لم أعد أفهم شيئاً على الإطلاق.. ولكن هناك عدة محاور يقوم عليها بناء الفيلم بشكل أساسى: فهناك تجربة اشتراك فيلم «وداعا بونابرت» في مهرجان كان منذ ثلاث سنوات وحيث يحس يوسف شاهين أنه تعرض هناك لشيء غامض ما لا يستطيع تفسيره حتى الآن وإن كان أحبطه احباطاً لا يستطيع أن يخفيه حتى أنه جعله محورا في فيلمه الجديد.. ففي كان أبلغه الكثيرون أنه سيفوز بجائزة ما.. وفوجئى بإهتمام شديد من الصحفيين قبل اعلان الجوائز حتى لم يكن يجد دقيقة ليأكل.. ثم عندما أعلنت لم يكن هناك شيء على الإطلاق .. ورغم أنه لم يندعش لمعرفته بأن ميلوش فورمان رئيس لجنة التحكيم يهودى ومتعصب ضد العرب إلى أقصى حد .. فإنه لم يكن يريد جائزة للفيلم ولا لنفسه وإنما ما أحرزته فعلا هو ضياع الجهد الكبير الذى بذله محسن محيى الدين فى هذا الفيلم..

وهذه التجربة في كان يعبر عنها «اسكندرية كمان وكمان» بشكل ما.. فهذا المخرج المحبط يعود ليتأمل المسألة بينه وبين نفسه.. فيتذكر أنه «اسكندرانى جدد» وأن عليه ألا ينكسر أبدا أمام أى شىء.. فيعود الى الاسكندرية ليبحث عن نفسه وعن حقيقة الأشياء.. ويبحث عن الاسكندر نفسه فى واحة سيوه.. ولا أنعى أننى فهمت تماما ترابط الأشياء بعد ذلك.. ولكن هناك كليوباترا أيضا.. وهناك مارك انتونى.. ثم هناك الذى أنشأ قنار الاسكندرية وصديق الاسكندر.. وكلها شخصيات يعيدها يوسف شاهين المخرج العصري الذى نعرفه فيختلط معها ويجعلها تمثل وتتحرك ويمثل هو معها فى محاولة لوضع الماضى مع الحاضر فى رؤية فنية جريئة وواضح أنها ستكون مجنونة أيضا لمحاولة البحث عن أصول لكثير من هواجسه.. فواضح مثلا أن «هملت» الذى كان يوسف شاهين يحلم بأن يملكه وهو تلميذ فى كلية فيكتوريا.. مازال أحد هواجسه الكبيرة حتى الآن التى تلح عليه باستمرار.. فليس تأثيره بشخصية «هملت» فقط هو الذى دفعه ومنذ هذه السن المبكرة إلى طريق الفن.. ولكن ربما كان تركيب الشخصية هو أحد المفاتيح لفهم يوسف شاهين نفسه..

الهاجس الكبير الآخر هو علاقة المخرج بالممثل الشاب الصغير المجهول الذى يكتشفه.. ويعلمه ويديره ويصنع منه نجما.. فإذا ما لمع هذا النجم وكبر يصبح له عالمه الخاص المستقل كما هى طبيعة الأشياء.. ويصبح من حقه بالضرورة أن ينفصل عن مكتشفه ليحرب حظه فى أرض الله الواسعة.. وهى أسطورة «بيجماليون» التى تتكرر مع يوسف شاهين بشكل ما وتترك له مرارة خاصة.. وهذا شىء بشرى طبيعى جدا وإن كان يتضخم أكثر عند الفنان.. وهو ما حدث ليوسف شاهين مع عمر الشريف مثلا منذ نحو ربع قرن ثم يعود ليتكرر مع محسن محبى الدين الذى أتجه إلى التمثيل مع مخرجين آخرين من ناحية.. بل وإلى أن أخرج بنفسه فيه الأول «شباب على كف عفريت» من ناحية أخرى باعتباره دارسا للإخراج أساسا فى معهد السينما.. ورغم أن هذا اجتهد شخصى منى قد لا يكون صحيحا تماما.. إلا أننى أتصور من حديث يوسف شاهين الطويل معى عن «اسكندرية كمان وكمان».. أنه سيكون أيضا أحد محاور الفيلم بشكل ما.. فهو يقول لى إنه كان يفضل ألا يتعجل محسن محبى الدين تجربة الإخراج.. ولكنه يعترف بشجاعة فى نفس الوقت وكأنه يكشف نفسه.. بأن هذه لكتاتورية منه يحاول فرضها على ممثل شاب عمل معه لثمانى سنوات.. ولكن أصبح من حقه أن يستقل بمستقبله الفنى

الخاص.. وميزة يوسف شاهين الرائعة هي قدرته هذه على محاسبة نفسه وبشجاعة حتى في أفلامه.. ولذلك فهو يرى أنه في نروة رفضه للديكتاتورية على أى مستوى.. يكتشف أن في داخله هو نفسه - بل في داخلنا جميعا- ديكتاتورا صغيرا أو كبيرا.. وهو يعكس هذا المعنى حين يتعرض في الفيلم لقضية النقابات الفنية الشهيرة التي كان أحد قادتها في نقابة السينمائيين منذ نحو ستين.. فهو يتحدث عن هذه الحركة النبيلة من داخلها وكما شارك فيها .. وكيف كان الفنانون يختلفون ثم يتفقون من أجل الاتفاق على هدف عام .. وكيف تحقق إجماعهم المثالي في مؤتمر «مسرح البالون» الشهير ومع ذلك تم فرض القانون ١٠٣ عليهم، ولكنه يرى أنهم استطاعوا رغم هذه الهزيمة الواضحة أن يكتشفوا عناصر قوة كبيرة في داخلهم.. أو استطاع هو ذلك على الأقل.. وهو معنى آخر يؤكد في فيلمه الجديد لا أدري كيف سيضعه بالضبط داخل هذه الرؤية السينمائية الغربية التي تجمع بين الاسكندر وكليوباترا .. ثم بين يوسف شاهين شخصيا وتوفيق صالح.. نعم.. فتوفيق صالح سيظهر ممثلا هو الآخر باعتباره أحد الذين قالوا أيضا معركة النقابات الفنية .

وهكذا.. فواضح أننا ستكون أمام مغامرة سينمائية جديدة من مغامرات يوسف شاهين يقول إنها تكلفت مليونين وستمئة ألف جنيه مناصفة بينه وبين فرنسا.. وهي أضخم ميزانية لفيلم مصرى بالطبع.. ولكن الفيلم الذى يتوقع أن يعرضه في يناير القادم يواجه أصعب مشكلة في رأى يوسف شاهين نفسه.. وهي اختيار اللقطات الأفضل من تمثيله هو شخصيا.. فهو يقول إنه ممثل متعب جدا كان يعيد لقطاته أكثر من مرة.. بحيث لو عمل مع مخرج آخر لكان يستحق الضرب.. ولكن من حسن الحظ أن الذى كان يقف وراء الكاميرا أثناء تمثيله كان مساعده وتلميذه يسرى نصر الله الذى كان يحتمل طبعاً.. وعملات التحميض والطبع والاختيارات المبدئية للقطات ستتم في باريس ويعد التصوير الذى قام به رمسيس مرزوق الذى يعمل مع يوسف شاهين لأول مرة ويقول عنه إنه قدم مستوى صورة يتفق مع جرأة وخيال الفيلم.. ومرة أخرى ويعد قليل ندخل عالم يوسف شاهين من جديد لنتفق أو نختلف معه.. نفهم أو لا نفهم.. ولكننا نستمتع حتما بشيء مدهش للساحر الذى نحبه ونعظم منه القدرة على ركوب الصعب.. والاستمرار على جواد المغامرة بلا كلل !

## مقالات عام: ۱۹۹۰

## ليلة العمل الأسود .. فى بيت الأفيال !

يبقى فى دور العرض الآن من بين زحام أفلام العيد بعض الديناصورات وأنصاف الديناصورات.. فهناك أفلام لعادل إمام ونبيلة عبيد ثم أحمد زكى ويحيى الفخرانى ولىلى علوى.. وفيلم يضم سعيد صالح ويونس شلبى وسمير غانم معا.. ثم فيلم يضم مديحة كامل وقيفى عبده وسعيد صالح معا.. ثم هناك نجلاء فتحي وفاروق الفيشاوى أيضاً.. ووسط هؤلاء جميعا «حشر نفسه» فيلم ليس تحفة ولا معجزة بل كان «أغلبهم» جميعا حتى أننى أشك أنه سيكون مازال باقيا على قيد الحياة عند ظهور هذا المقال ليستفيد منه – اذا كانت المقالات تفيد الأفلام حقا – ومع ذلك كان هو أكثر ما تحمست له من بين كل هذه الأفلام!

● والفيلم هو «ليلة عمل» الذى تصور صانعوه أن هذا العنوان يمكن أن يجذب نوعية جمهور هذه الايام الذين يذهبون إلى السينما ليقتضوا ليلة تمام وآخر مزاج ومساء الفل يا هندزة.. فإذا بهذا العنوان نفسه يسى إلى الفيلم الذى تصور البعض أنه لا يستحق أن «يتنازلوا» ويشاهدوه، على أنه أكثر أحتراما من ذلك فعلا.. وإذا بجمهور «مساء الفل يا هندزة» الذين تصور الفيلم أنه يغازلهم بهذا العنوان يكتشفون الخدعة التى تحاول أن تستدرجهم إلى فيلم محترم.. فلم يذهبوا.. وإذا بالقيد رحمه الله لا طال هذا ولا ذلك.. لأنه أخطأ الطريق حين حاول منافسة هؤلاء الغيلان فى دور السينما.. بدلا من أن يعرض مباشرة فى عمر مكرم!

و«ليلة عمل» هذا ليس تحفة ولا معجزة كما قلت.. وإنما هو فيلم بسيط جداً لا يدعى أى شئ.. مجرد محاولة للاقترب من مشكلة جادة يتحدث عنها الجميع الآن فى مجتمعنا ويبحثون لها عن حل.. وفى إطار كوميدى أو خفيف الدم على الأقل

ولكن بدون أى ابتذال أو تنازل واحد من أجل اغراء «الزيون» بدخول «المحل» بأى شكل.. فلا فيه رقصة ولا أغنية ولا مشهد جنسى أو كتف عريان ولا حتى نجم شباك واحد.. مجرد «وهم» ساور صانعى الفيلم بأنه مازال ممكنا قول شئ بسيط ومحترم بخفة دم وبلا تعقيد ولا فذلكة.. ويأت هذا النوع من السينما مازال - بل وأصبح - مطلوبيا فى ظل النكد والجهامة التى تسود كل الوجوه.. فلقد كان هذا ناجحا دائما فى السينما المصرية من أيام اسماعيل ياسين حتى عندما لم يكن يقول شيئا على الاطلاق سوى السخرية من «بقه الواسع».

ولكن أحد الأخطاء القاتلة التى وقع فيها هذا الفيلم.. أنه لم يدرك أن الجمهور الذى يتقاتل على نور العرض هذه الذى لم يعد مستعدا لأن يسمع كلمة واحدة عن أى مشكلة جادة أو لها أى شبهة علاقة من قريب أو بعيد بأى جدية.. ولكنه يريد الوجبات الجاهزة والسريعة والساخنة على طريقة «الويمبى» من الأشياء التى توقظ حواسه المتبلدة ويخشونة: العنف .. والجنس والمخدرات.. وأنه حتى عندما يذهب ليضحك فإن مفهومه للضحك نفسه قد تغير.. فأتت أولا لكى تضحك يجب أن تكون سخيفا وغلظاً بقدر الإمكان.. ولكن الكوميديا فى «ليلة عمل» تقوم على الفكرة.. أن السيدة المثقفة سهير البابلى التى مهمتها توعية الجماهير الجاهلة مثلا بتنظيم الأسرة.. تحمل هى نفسها وتنجب بعد سن الأربعين.. كما تقوم على التناقض.. فزوج السيدة الطبيب عزت العللى الذى حقق ثروته من توليد الاطفال.. يكره إنجاب الاطفال كراهية عمياء.. ثم هى كوميديا تتبع من الموقف.. كان تلد سهير البابلى مع ابنتها الشابة المتزوجة حديثا سماح أنور فى يوم واحد ومستشفى واحد.. ثم عديد من المواقف اللطيفة فعلا للجد المحترم عبد العظيم عبد الحق الذى مازال مصمما وينشيط على بناء جسمه وتقوية عضلاته وحول مجموعة من العجائز المخرفين المنفصلين عن العالم كاطفال صغار.. وأسماح أنور التى قتلت موهبتها الكوميديا الطبيعية فى افلام الكاراتيه السخيفة.. وهى هنا تميّتنا من الضحك مثلا فى مشهد واحد يكون مطلوبيا منها حسب تقاليدنا التاريخية العبيطة أن تقدم «صينية الشربات» لأم عريسها القادم السيدة المثقفة وبون أن يلتفت أحد مثلا إلى أن «الصينية» التى تمر بها على الضيوف واحدا واحدا يمكن أن تكون ثقيلة على يديها فيكون الحل السعيد هو أن تقلبها ببساطة على السيدة أم العريس وليحدث ما يحدث.. ثم فى مشهد بسيط ظريف آخر عندما يكون عريسها الشاب متعجلا

لممارسة حقوقه المشروعة بينما الفتاة مشغولة بالأكل مثلاً ولا يريد أن يفهم.. ثم الفتنة الذكية عن الزوجة الجافة المشغولة بعملها البغيض عن زوجها.. وبمجرد أن تغتسل مرة وتتزين يكتشف لأول مرة أنها يمكن أن تكون امرأة أخرى.. وجميلة أيضاً.. فيصبحها فوراً قبل أن يبرد الموقف لبدء تجربة جديدة أعتقد أنه نسيها من عشرين سنة..

وتصور كل هذه الأشياء الصغيرة من قضية جادة جداً حولها مجتمعنا إلى نكتة.. وهى قضية تنظيم الأسرة أو تحديد النسل التى نعالجها جميعاً بالخطب والاعلانات والنشرات ليرتزق منها البعض.. بينما «المنجيون» الحقيقيون يفلتون الأبواب فى وجه السادة الدعاة للتفرغ فوراً لصنع الطفل التالى.. حيث أن جسور التوصيل مقطوعة فى مشكلة لا يمكن حلها بالاعلانات..

فالكميديا فى «ليلة عمل» إذن هى بالضبط كما هى فى الكتب.. ولكن الضحك المطلوب الآن ليس ضحك الموقف الجاد ولا الجملة المهذبة أو الحوار الذى يحترم نفسه كما يحترم «الزبون».. بل أن «الزبون» نفسه لم تعد «تحوق» فيه إلا الضحكة الغليظة والجملة الفخمة والحوار الملقوف بتمليحات الجنس أو الضرب على القفا.. والبعض الآن يبصقون على وجوههم علناً بعد أن أصبح الضرب بالشلالات نفسه موضة قديمة.

ولكن غلطة منى الصاوى كاتبة سيناريو هذا الفيلم ليست فقط أنها انتجته اصلاً. ولكن أنها تصورت أيضاً أن اقترايها من مشكلة يدعى الجميع أنهم مهتمون بها مثل تنظيم الأسرة. يمكن أن يكسب فيلمها احتراماً سواء لدى الجمهور أو لدى أجهزة السينما أو حتى تنظيم الأسرة بحيث يدعمها أحد.. فكانت الكارثة فى نصف الساعة الأولى من الفيلم بالتحديد أنه قال للناس مباشرة أنه ينوى أن يتحدث فى موضوع جاد.. لاسيما أن المخرج محمد عبد العزيز أيضاً – وهو مخرج بارع ومتمرس فى الكوميديا – صاغ هذا الجزء صياغة مباشرة أقرب إلى الجفاف حتى تصور البعض أنهم أمام إعلان آخر «لست كريمة» الذى يطاردهم فى التلفزيون.. فإذا كان الفيلم يصبح ظريفاً فعلاً بعد ذلك فلا أنرى كيف فاتته أن المدخل القوى والنكى لأى فيلم هو الذى يتوقف عليه كل شئ بعد ذلك..

ومع ذلك فإن الأهم والأكثر أثارة للنقاش فى هذا الفيلم بكل حسناته وسيناته. هو محنة «المنتج الصغير» وسط تكتلات وتركيبات ومصالح وعلاقات الإنتاج الحالية فى



الفيلم المصرى.. إن منى الصاوى كاتبة سيناريو هذا الفيلم هى إحدى القليلات جداً من خريجات قسم السيناريو بمعهد السينما.. وهى فى نفس الوقت نموذج مجسد «لخيبة» ولا مؤاخذه - هؤلاء الخريجات.. فلقد اهدرت وقتها وبراستها كل هذه السنوات فى تجارب غير مستقرة ككاتبة أحياناً ومساعدة مخرج أحياناً أخرى فى السينما والتليفزيون وبدون أن تصنع شيئاً واحداً جاداً يؤكد أن المرأة يمكن أن تستفيد وتفيد من دراستها فى المعهد كما يفعل الرجل.. وهى قضية معظم الخريجات فى الواقع ومن كل أقسام المعهد اللاتى باستثناءات قليلة جداً.. بقين طوال كل هذه السنوات على هامش الجهد الدروب والمستمر للرجال فى عالم السينما..

وأيا ما كان مصير فيلم «ليلة عسل» فى غابة السينما التجارية .. لست اعتقد أن مجازفتها بإنتاجه أيضاً بنفسها كانت حماقة غير محسوبة رغم كل أخطائها.. بل أنها على العكس محاولة كانت مطلوبة لاقتحام إحراش مافيا المنتجين الكبار المسيطرين كأفراد معبودين على كل مقدرات وتربيطات ودهاليز - بل «وبخانيق» العملية السينمائية كلها ومن التصوير إلى دار العرض.. ومن هنا تجى شجاعة تجربة منى الصاوى التى تؤكد ضرورة ظهور «المنتج الصغير» الذى لا بد أن يستقل بتفكيره أياً ما كان ويأمن يستقل بتمويله ولو من أجل أن تصبح هناك سينما مختلفة حتى لو خرجت على قوانين السوق وفشلت.. وكما بدأ بعض الشبان المفسين المحاصرين يفعلون لبيدعوا عملاً جميلاً على كل مستوى مثل «سمع هس» مثلاً..

ولكنها تجربة تكشف فى نفس الوقت عن كثير من السلبيات وصور السحق والفساد التى لا بد من علاجها ليس من أجل الحصول على تحف أو معجزات عظيمة.. ولكن على الأقل من أجل أن نمنع لمن يشاء أن يفكر ويبدع بشكل مختلف عن التركيبات السائدة التى ممنوع التمرد عليها.. والتى رغم كل جبروتها هذا وصلت بالسينما المصرية إلى ما هى عليه الآن لكى يستفيد فقط خمسة أو ستة فقط معروفين بالاسم لا يجازفون بأى شئ.. ومع ذلك فهم الذين يكسبون من كل شئ.. فنحن هنا مثلاً أمام سمكة «بسارية» صغيرة دخلت برجليها وعن عمد إلى عالم الحيتان.. فتركها الجميع «تلايط» وهم يتفرجون عليها فى انتظار فشلها لتكون عبرة لمن يعتبر وهى جمعت فلوسها بالآلاف بالبيع والاقتراض لتجمعها بالعشرات من هنا ومن هناك وبعد عمر طويل أن شاء الله وهم لم يعطوها مثلاً سينما من القطاع العام لأن الفساد يحتم عليك الآن أن تدفع فى كل خطوة من الآلاف إلى البياء حتى مقابل

أن تخسر لأن الأقوياء موجوبين واقدر على النفع.. وعندما يلقون لها «فتفتوة» مثلاً من باب الكسوف يلقون لها بسينما صيقى فى عز الثلج ليكون عليها أن تصرف بطانية وطبق شوربة ساخنة مع كل تذكرة.. ثم تتكفل عليها مافيا التوزيع ودور العرض لتحرمها من دور سينما الأقاليم فى العيد لأن الحيتان الكبيرة اشترت لحسابها اميتاب باتشان وجاكي شان لتكسب الذهب وهى تتحدث كلها فى الغرفة وفى النقابة وفى الوزارة عن حماية الفيلم المصرى.

فسلام للأسماك الصغيرة التى يكفيها شرف مواجهة الديناصورات فى عقر ملعبها.. ولكن تبرعوا أيضاً لبناء نفق شبرا..!

## «المجنونة»

التي مازلنا نحبها منذ ٤١ سنة

رغم أنهما كانا من أنجح ثنائيات السينما المصرية وأبقاها حتى الآن.. فلا يدرى أحد كيف لم يجتمع الاثنان معا - ليلي مراد ومحمد فوزى - إلا فى عدد قليل من الأفلام، رغم كثافة الإنتاج فى سوق السينما المصرية فى تلك الأيام.. ورغم الذكاء فى جمع كل العناصر الناجحة فى «تركيبة» خاصة لاستثمار نجاحها فى أكبر عدد من الأفلام..

ولكن لعله ارتبط ليلي مراد مع أنور وجدى أساسا.. حيث كون الاثنان معا ما يمكن أن نسميه «بالثنائى الذهبى» فى سلسلة من أنجح أفلام السينما المصرية، ولعله أيضاً ذكاء أنور وجدى الذى حال دون عمل شريكة نصف نجاحه مع محمد فوزى بالذات، لأنه ادرك - وبعض الظن أتم على أى حال - أنه رغم كل حيله الذكية التى استخدمها لانجاح افلامه - أى أنور وجدى - مع ليلي مراد، فإن محمد فوزى يمكن أن يتفوق عليه، لأنه هو نفسه مطرب محبوب له جمهوره الكبير..

فإذا كان الناس يذهبون إلى أفلام أنور وجدى ليسمعوا ليلي مراد.. فما بالك إذا ذهبوا ليسمعوا ليلي مراد ومحمد فوزى معاً ؟

وسواء أكان هذا التفسير صحيحاً أم لا، فإن ما حدث بالفعل ومازال يدهشنا حتى الآن هو أن أفلام ليلي مراد ومحمد فوزى - وهما الثنائى الذى لم يكن ذهيباً فقط.. وإنما «مغرداً» أيضاً- لم تصل حتى إلى عدد أصابع اليد الواحدة.. ولكن الناس - حتى بعد ثلاثين عاماً - مازالوا يتذكرونها باغانيها، لأن اشتراك نجمين كبيرين من نجوم الغناء فى بطولة فيلم، كان يعنى اشتراكهما معا بالطبع فى

الأغاني الثنائية.. أى التى يتقاسم كل منهما مقطعاً من مقاطعها فيما يسمى «الديالوج».. وكانت الألحان الجميلة.. والاصوات الأجمل..

وفكرة أن يغنى البطل العاشق فتد عليه حبيبته الغناء، كانت تتجلى لدى جمهور الفيلم ربما أكثر من نجاح الأغاني الفردية، وحتى لو لم تكن البطلة مغنية فى الأساس وإنما تردّد بعض العبارات المنغمة فقط، مثل تسأول راقية إبراهيم مثلاً : «حكيم روحانى حضرتك؟».. والذى يرد عليه بعد الوهاب بكلماته منغمة وليست حتى مغناة: «ماتعرفيش أنى أقدر أقرأ كل أفكارك.. ومن عنيكى أقدر أقولك كل اسرارك؟».. فتقول راقية إبراهيم بصوت بسيط ولحن أكثر بساطة صاغه لها عبد الوهاب بحيث يمكن أن تغنيه أى فتاة: «طيب أقرالى اللى فى قلبى واحكى لى عليه».. إلى آخر هذا الحوار العذب الذى ما زال الجميع يذكرونه حتى الآن، ويحبون الاستماع إليه آلاف المرات، حتى خارج سياق الفيلم نفسه..

بل أن كثيرين من مشاهدى هذه الأيام قد لا يكونون رأوا الفيلم نفسه أو حتى عرفوا اسمه.. ولكنهم يتعلقون «بالديالوج» الغنائى فى ذاته وعبر أجيال متوالية.. وهناك بعد ذلك عبارة رجاء عبده الجميلة «صنعة ايديه.. وحياة عنيه» التى قالتها فى ديالوج آخر مع عبد الوهاب أيضاً فى فيلم «ممنوع الحب».. وحوار ليلى مراد الشهير معه، حول من منهما كان السبب فى الخصام وسوء الفهم الذى افسد علاقتهما فى فيلم «يحيا الحب»..

وتؤكد هذه الأمثلة العابرة، على قوة هذا اللون من الغناء الثنائى وتأثيره على الناس ربما أكثر من تأثير الأغنية الفردية كما قلت.. وحتى يمكن أن يقال أن الافلام نفسها كانت تصنع من أجل تحقيق هذه الأغاني المزدوجة أساساً.. بمعنى أن المنتجين كانوا يحرصون على الجمع بين مطرب ومطربة، لا لكى يغنى كل منهما اغانيه المستقلة فقط، وإنما لكى تكون هناك فرصة أولاً لكى يغنى الاثنان معا فى «ديالوجات» جميلة لم تتكرر بعد ذلك إلا فى بعض ثنائيات فريد الاطرش ونور الهدى وشادية، التى كانت قاسما مشتركا فى اللون نفسه مع محمد فوزى ثم كمال الشناوى - الذى لم يكن مطرباً - ثم عبد الحليم حافظ..

وبعدها، توقفت هذه الثنائيات مع توقف وانحسار الوان عبيدة للأسف من الغناء العربى..

ولكن من الذى قال أن توقف لون ما من الفن الجميل يعنى اختفاءه من ذاكرة

## الناس وعاطفهم؟

إن البعض قد لا يذكر تفاصيل الموقف الذي غازل فيه محمد فوزى ليلي مراد بأجمل أساليب الغزل الطريفة في تلك الأيام، حين يتظاهر بأنه «شحات الغرام» الذي يقف تحت شرفتها مستجدياً: «لله.. لله.. فتقول له هي بدلال: «روح.. اسرح».. ولكنه يصبر على طلب موعد.. أو حتى نظرة أو ابتسامة على اعتبارها «حسنة» تمنع «بلارى» كثيرة، فتصبر هي على التمنع والدلال، وتشكو: «يا شحاتين الغرام.. على الله!..» بينما خاضمتها وداد حمدي تتابع الموقف من خلفها وهي تهتز طرباً لهذه المطاردة الغرامية الملحاحة.

والكثيرون قد لا يذكرون أن هذا الموقف كان في فيلم «ورد الغرام».. وهو أحد الافلام القليلة المدهشة لهذا الثنائي المغرد، ولكن الاغنية نفسها عاشت حتى الآن وكأجمل وأعذب ما يحب الناس سماعه..

فالمسألة لم تكن «ما هو الموقف الذي أدى إلى هذا الحوار الغنائي؟ ولا «ما هي قصة الفيلم»، وإنما إن تغنى ليلي مراد ومحمد فوزى بهذا الجمال الباقي..

وهو، ما حدث «لديالوج» غنائى آخر بين الاثنين.. وكل منهما يحاول أن يذكر الآخر بقصة لقائهما معاً.. فليلى مراد تقول: «أنا حبيتك في الأول».. فينفي محمد فوزى مؤكداً: «لا أنا حبيتك الأول».. وعندما تقول هي «لا أنا قبله».. يقول هو: «لا أنا قبله» ويتبادل الاثنان: «أنا.. أنا».. في أحد أجمل أغاني الافلام المصرية التي ابدع في تلحينها محمد فوزى، إلى أن يجتمع الاثنان في تصريح واحد يتداخل فيه صوتهما معاً: «أنا.. أنا بحبك!» وكثنتهما يحسمان الخلاف بأنه ليس مهما من منهما أحب الآخر أولاً، وإنما الأهم أن الحب يجمعهما معاً الآن على أى حال!

وإذا كانت هذه الاغنية قد عاشت حتى الآن وعلى مدى إحدى وأربعين سنة كاملة – وهذا ما لن يصدقه أحد – فلأنها من نوعية الأغاني التي نتذكرنا بالافلام.. وليس العكس.. أى أن المفروض أن نتذكر الفيلم أولاً.. ثم نبدأ يذكر بعضنا البعض الآخر بأنه كان يضم أغنية كذا وكذا.. ولكن بعض اغنيات الافلام تكون أجمل وأقوى بحيث تعيش حتى بعد أن ننسى الفيلم نفسه.. وهي ظاهرة تحدث في السينما العالمية كلها ومع بعض المقطوعات الموسيقية الصامتة أيضاً، مثل موسيقى الفرنسي فرانسيس لاي في «رجل وامرأة» وقصة حب» مثلاً.. أو موسيقى الايطالى نينو روتا في «الأب الروحي»، وأيضاً موسيقى الايطالى اينيو موريكوني في «من أجل حفنة من الدولارات».

ولكن لأنه ليس عنينا في السينما المصرية للأسف مثل هذه الموسيقى الخالصة الجميلة، فإن ما يبقى منها في ذاكرتنا هو بعض الأغنيات فقط مثل ديا ليلي مراد ومحمد فوزى هذا، الذى مازلتا نستمع به حتى الآن وإن كنا غالبا ننسى الفيلم نفسه..

وإن يصدق أحد كما قلت، أن عمر هذه الأغنية تعدى الأربعين عاما.. فلقد كانت ليلة العرض الأول للفيلم نفسه هي ٢١ كانون الثانى (يناير) ١٩٤٩..

فالفيلم هو «المجنونة» الذى أخرجه حلمى رفلة الذى تحول من «ماكبير» فى السينما المصرية إلى مخرج ومنتج ناجح لهذا اللون من الأفلام الغنائية والكوميديية الخفيفة التى كان يلتقط فيها، وبنكاء منافس لنكاء أنور وجدى، بعض المواهب الشابة الجديدة حينذاك، ليصنع منها «توليفة» مضمونة النجاح الجماهيرى.. فهو الذى لعب دوراً هاماً فى تلك الفترة المبكرة فى اكتشاف وتلميع «شادية فى خطواتها الاولى، على أن «يسندها» العنصر الكوميدي الرائع حينذاك، اسماعيل ياسين مثلاً..

بل أن حلمى رفلة شارك فى كتابة السيناريو أيضاً لبعض افلامه ليضمن لها الطابع الكوميديى الفئائى الخفيف، مهما كانت سخافة الموضوع الذى غالبا ما يكون مقتبسا من أصل اجنبى.. فهو كاتب سيناريو هذا الفيلم «المجنونة» عن قصة وحوار محمد كامل حسن الذى كان أحد أكثر كتاب السينما المصرية انتشارا فى الخمسينيات والستينيات، ومع ذلك كان حريصا دائما على أن يلحق باسمه لقب «المحامى» لأن العمل بالسينما فى تلك الأيام لم يكن يحقق فى حد ذاته قدرا كافيا من «الوجاهة الاجتماعية»، فكان لابد للبعض أن يؤكدوا أن لهم مهنة أخرى «محترمة»، كالمحامى أو المهندس مثلاً .. وهو منطق سخيف بالطبع، معناه الوحيد أن البعض كانوا يشتغلون بالسينما وهم لا يحترمونها تماما، أو لا يكتفون بها كمهنة، وإلى حد كان عليهم معه أن يثبتوا للجميع أن معهم «شهادات عليا» أخرى..

وإن كان من الظلم أن نحاسبهم اليوم بمنطقنا الذى يقول مثلا بأنه من السهل أن نعثر على ألف محام أو مهندس أو طبيب، ولكن من الصعب جدا أن نعثر على فنان واحد، فلا بد بالمقابل أن نضع هؤلاء الناس فى اطار المنطق الاجتماعى المتخلف الذى كانوا يعيشون فيه حينذاك!..

ونكاء حلمى رفلة هو الذى اوحى له، حينما انتج محمد فوزى نفسه فيلم

«المجنونة» واسند إليه مهمة اخراجه، بأنه لا يكفى أن يكون معه بطلان على قمة القناء حينذاك هما محمد فوزى وليلى مراد (مع أن واحدا منهما فقط يكفى لنجاح أى فيلم).. وإنما هو يستعين أيضاً لتحقيق عنصر الكوميديا بإسماعيل ياسين، ولو فى دور صغير وغير مؤثر.. ولم تكن مشكلة أبداً أن يدبر أى مخرج أى دور لإسماعيل ياسين.. فهو صديق البطل، أو «السند» الدائم الذى لابد أن يصحبه فى كل مكان ويششاركه فى كل مغامراته وغرامياته من دون أن نفهم ما هى وظيفته بالضبط، أو «موقعه من الاعراب» كما يقولون..

ولكن اسماعيل ياسين فى «المجنونة» له وظيفة واضحة على الأقل.. فإذا كان محمد فوزى هو طبيب امراض نفسية أو عصبية فى الفيلم – وهى مهنة نادرة جداً فى الفيلم المصرى – فمن السهل أن يكون اسماعيل ياسين هو المريض أو «التمرّجى» الملحق به.. والذى لا نرى منه شيئاً له علاقة بالطب أو التمرّض بالطبع سوى أن نراه ونضطك بنى شكل..

وإذا كانت أحداث الفيلم تبدأ بأجازه يقضيها الطبيب النفسى محمد فوزى على شاطئ الاسكندرية.. فإننا لا نفهم معنى أن يصحب معه ممرضه فى أجازه كهذه.. ولكن من العبث مناقشة تلك الأقلام بهذا المنطق.. فهذا المريض هو اسماعيل ياسين بالذات.. وبالتالي فهو لابد أن يصطحب البطل – وأيا كانت علاقته «الرسمية» به – فى كل مكان.. فى العمل وفى الشارع وفى البيت.. بل وفى حجرة النوم لو اقتضى الأمر.. والا فكيف سنضطك نحن ؟

والموضوع نفسه بإختصار، هو أن الطبيب عادل يصادف على شاطئ الاسكندرية الفتاة الجميلة ليلي مراد – التى تحمل فى الفيلم وكالعادة اسم «ليلى» أيضاً – فيحاول أن يذكرها بأنه كان زميلاً لها فى مدرسة «الليسيه» لمدة خمس سنوات.. ولكنها لا تتذكره على الإطلاق.. ثم تعود بعد قليل فتتذكره وتعتذر له.. ليعود الجميع من العلة إلى القاهرة.. وهنا، لا ينسى محمد فوزى أن يغنى فى القطار.. هكذا ببساطة.. ومن دون أن يندش الركاب ولا الكمسارى ولا أى أحد.. فهو محمد فوزى ولذلك فمن حقه أن يغنى فى أى مكان وكلما واثاه «مزاجه» ومن دون أى مشكلة!!

وفى قصر العائلة الفخم فى القاهرة، نعرف قصة ليلي مراد.. فعمها سيد بدير وزوجته ماري منيب يدبران خطة خبيثة لتدمير عقلها حتى تصل إلى الجنون.. فهما يقدمان لها مثلاً «الكتكوت» الحى الصغير على أنه تقاحة.. والتعبان الحى المتحرك

على أنه خيط «دويارة»، وأشياء من هذا القبيل.. وتصاب الفتاة البريئة المسكينة بنوع من الاضطراب العقلى الذى يجعلها تشك فى كل شى وتحيأ فى جحيم من الاوهام.. وهو نوع من القصص النفسية المركبة كان محمد كامل حسن المحامى مولعا بكتابتها للسينما.. واعتقد أن حلمى رفلة خفف الكثير من ثقلها فى السيناريو الذى اعدده للفيلم، ومال بها إلى اللون الفئائى الكوميدي الذى يناسبه شخصيا.. لأنه يناسب «السوق» بالطبع..

ويتطوع الطبيب محمد فوزى لعلاج ليل مراد التى نفهم أنه كان يحبها منذ أن كان معها فى المدرسة.. فيتصدى لكشف اسرار هذا القصر الغامض الذى تعيش فتاته حبيسة فيه.. رغم كل مؤامرات عمها سيد بدير وزوجته ماري منيب.. ولا نرتاح نحن كثيرا بالطبع عندما نرى النجمين الكوميديين يلعبان دور الاشرار، رغم محاولة حلمى رفلة، فى أن يكون شرهما خفيف الدم بقدر الإمكان.. ولكن يظل من الصعب أن نراهما يحاولان تعذيب ليلي مراد بهذا الشكل لكى يظل عمها وصيا على ثروتها الكبيرة، خاصة عندما نكتشف أن هذا العم نفسه هو الذى دبر موت أخيه وزوجته - والذى ليلي مراد - فى حادث سيارة سبب للفتاة البريئة هذه العقدة النفسية..

وهنا يتجاوز الشر حدود المنطق الكوميدي الفئائى.. فهو «الشرخ» الذى يحدث عادة فى الفيلم المصرى عندما تصطبم فلسفة مؤلف متجههم ميال لمثل هذه الموضوعات القاسية مثل محمد كامل حسن، مع فلسفة مخرج ميال للضحك والفناء مثل حلمى رفلة.. ولا يبقى لنا لكى نتابع الفيلم ونستمتع به سوى حيننا للممتلئين انفسهم مهما كان الاطار الذى وضعوا فيه..

والباقي يمكن تخيله بعد ذلك فيما اعتقد.. فالطبيب محمد فوزى يتابع علاج مريضته التى هى حبيبته ليلي مراد فى مصح ما، بينما تتواصل مؤامرات عمها سيد بدير وزوجته ماري منيب.. ولأنه لابد أن يكون للرقص تواجد أيضاً - وهذا أحد مقومات الفيلم المصرى حينذاك - فلا بد أن يكون هناك «فرح».. أى ليلة عرس شخص لا نعرفه اطلاقا وليست له أى علاقة بأحداث الفيلم.. فيتم استحضار الراقصة.. والفرقة الموسيقية.. وكل هؤلاء المدعويين الذين يترنحون طربا فى كل الافلام المصرية.. وأيضاً، لكى تكون هناك زينات صدقى استكمالا لعناصر الكوميديا.. وهى هنا ضيفة شرف فى مشهد واحد ظريف فعلا.. فهى مطربة «الفرح» التى تعزف لها الفرقة الموسيقية مقدمة اللحن عشر مرات نون أن تفتح قمها



بكلمة.. ثم عندما تهم بالفناء أخيراً، تغنى بدلا منها بالطبع ليلى مراد بصوتها الجميل.. وهذا هو الهدف من المشهد كله..

وطبيعى أنه حين يحاول الفيلم استعادة خطه الجاد.. فإن دمه يصبح ثقيلًا ومفتعلًا.. فالعلم الشرير سيد بيدر يدبر جريمة أخرى لقتل الطبيب لمنعه من علاج «المجنونة»، وإلا فقد سيطرته على الثروة.. رغم أن القاتل المكلف بهذه المهمة هو رياض القصبجى الشرير التقليدى الضخم ذو الوجه المرعب، فإن محمد فوزى الرقيق النحيل يضربه (لا ندري كيف)!! ويدخل البوليس فى اللحظة المناسبة كالعادة ليقبض على الأشرار ويكشف أسرار المؤامرة كلها.. وليحتضن محمد فوزى مريضته ليلى مراد التى شفيت تماما بالطبع، وسط ضحكات اسماعيل ياسين المباركة التى تطمئننا على أن «كل شئ تمام»، وأن الجميع سيعيشون فى سعادة طاغية! وكلها أشياء، كما نرى، ساذجة وخارجة على أى منطق.. ولكن لأن صانعيها كانوا أبرياء وظرفاء.. ولأنهم كانوا صانقين فى كل ما قالوه حسب منطقهم الخاص ورؤيتهم للسينما حينذاك.. فلقد احببناهم واستمتعنا بهم..

والأمر المذهل أننا مازلنا حتى الآن.. وبعد ٤١ سنة نحبهم .. فمن يصدق؟..

## الراقصة جداً.. والسياسى نوعاً ما!

فى فيلم «الراقصة والسياسى» سوف نندهش أن نجم الفيلم ليس هو نبيلة عبيد.. وإنما هو كاتب السيناريو وحيد حامد.. لأننا سوف نلاحظ حجم الجهد الهائل الذى بذله ليصنع فيلماً من القصة القصيرة التى كتبها الراحل العظيم إحسان عبد القدوس دون أن يضع فيها فى الواقع مادة درامية تصلح لبناء فيلم.. بقدر ما ضمنها بعض مناقشاته الفلسفية التى غلبت على معظم أعماله فى السنوات الأخيرة للعلاقة بين راقصة ما بالمفهوم الأخلاقى السائد عن الراقصات.. وسياسى ما.. بالمفهوم السائد أيضاً عن هذا النوع من الرجال الذين حين يركبهم النفوذ أو يركبونه.. يصبحون شخصيات شامخة وغامضة ممنوع الاقتراب من هالاتها التى تغشى البصر.. دون أن يحاول أحد أن يتبين حقيقة ما وراءها.

وباختصار شديد فإنه فى مجتمعات العالم الثالث عموماً.. إذا كانت الراقصة شخصية غير محترمة عادة أياً كانت فضائلها.. فإن السياسى هو شخصية محترمة بحكم القوة أياً كانت رذائله.. ولأن إحسان عبد القدوس كان فنانياً بقدر ما هو صحفى.. فلقد كان منحازاً دائماً للفن بكل شخصياته وضد المنطق الشرقى الشائع.. وكان طبعياً أن ينحاز فى هذه القصة للراقصة ضد السياسى.. ولكن من خلال ما يشبه «المناقشة» كما قلت للأفكار المجردة ولو على حساب الدراما..

ومن هنا تبنى صعوبة التصدىق قصة كهذه لتحويلها إلى بناء متواصل ومتناسك على مدى ساعتين.. وحيث كان على وحيد حامد أن يلتقط مجرد «خيط عام» لينسج من حوله مواقف وحكايات.. بل ويمكن القول أيضاً قضايا عامة.. حول موقف كل من الراقصة والسياسى فى حياتنا ومدى «الغش» الذى نمارسه جميعاً فى تصورنا

الأخلاقى لكليهما.. بل وكان نكيا -خبيثا- بما يكفى أيضا ليربط مجرد المقارنة الأقرب للفلسفة المتهكمة كما هى عند إحسان عبد القدوس.. بأشياء ملموسة أكثر فى مجتمعنا الحالى ويكسيها سخونة لا تنقصها الجراءة حتى على المستوى السياسى.. وهو أقصى ما يمكن أن نتوقعه من فيلم قائم أساسا - ولا يستطيع أحد أن ينكر من صانعى الفيلم - على نبيلة عبيد.. وست رقصات!

عناوين الفيلم سيئة جداً من حيث الإيقاع حتى لا ندرى كيف وقع فيها مخرج متمكن حرفيا مثل سمير سيف.. فنحن نرى الراقصة سونيا سليم (نبيلة عبيد) تقود سيارتها فى شوارع القاهرة وهى تستمع إلى «كاسيت» يعلم اللغة الإنجليزية فيما أعتقد .. ولو أن هذه المعلومة نفسها ليست واضحة تماما للمشاهد.. ثم قطع مفاجئ إلى لوحة عناوين بخط قبيح.. ثم العودة إلى الراقصة فى السيارة وهكذا بالتبادل.. ويلا وحدة أو تناعم صوتى أو «صورى» بين اللوحة واللقطة.. مع أن فن صياغة «الترات» هو مدخلك إلى الفيلم نفسه ومدى نكاء أسلوبه.

### مشهورة و.. شرسة!

ولكننا على أية حال وقبل أن يبدأ الفيلم نكون قد لاحظنا مدى أهمية هذه السيدة.. فالجماهير تحيىها فى الشوارع.. إذن فهى مشهورة.. ثم هى قادرة على تلبية الطلبات الصغيرة لهذا الشخص أو ذاك.. إذن فهى «واسطة» واسعة النفوذ.. وفى المشهد التالى مباشرة نراها تمارس تمارينها الرياضية لتنشيط جسدها.. إذن فهى راقصة.. وهذا قدر القوة والنفوذ والاتصالات لدى هذا «البيه» أو ذاك المدير الذى تملكه أى راقصة!

فى بيتها الفخم الأقرب إلى القصر طبعاً - إذا كان الموظف الصغير فى أى فيلم مصرى يعيش فى فيلا؟! - نلاحظ أن الراقصة التى يتلوى جسدها كقطعة العجين كل مساء يمكن أن تكون فى حياتها الخاصة وعندما تتنطق عليها الأبواب ولا تطالعها العيون.. شرسة جدا وحازمة وسليطة اللسان ويون أى خرز أو «ترتر».. فما بالك إذا كان الرجل الوحيد الذى يمشى فى ذيلها دائما ويلبى كل أوامرها ونواهيها هو فاروق فلوكس الذى هو أقرب إلى سكرتيرها أو تابعها ورجل المهمات النظيفة والقدرة معا.. وهو حسب تصور السينما المصرية أيضاً ومنذ أيام حسن الإمام.. لابد أن يكون شخصا رخوا ومانعا مادام تابعا لراقصة.. مع أن المنطقى أكثر أن

تلجأ الراقصة فى مثل هذه المهام لرجل يحميها أقرب إلى الفتوة أو البلطجى ..  
ولجرد أنها شاهدت فى التلفزيون بالصفحة وبدون أن تصفى تماما.. مسئولوا  
كبيراً أو وزيراً يقول كلاماً كبيراً عن الجماهير والمعاناة وحشد الطاقات ومثل هذه  
الأشياء.. ولجرد أنها تتذكر إنها رأت هذا الوجه من قبل - صلاح قابيل - فإن  
حياتها تتقلب رأساً على عقب منذ تلك اللحظة إنها تجند نفسها وسكرتيرها لمحاولة  
البحث عن هذا الرجل..

وفجأة نرى قصة أخرى تماماً تقفز على الشاشة لتقطع الأحداث.. فهذا الرجل  
مسئول صغير فى جهة ما يجرى إلى الملهى الذى ترقص فيه سونيا سليم ويطلبها  
بأب شديد لترقص أمام ضيف إفريقي معجب جداً بالرقص الشرقى.. وسوف تأخذ  
أجرها كاملاً.. ويتم التنفيذ بالفعل.. ولكنها تستلطف هذا الرجل المهدب «واسطة  
الخيرة» من أجل دعم العلاقات مع الشعوب الصديقة.. فلا بأس من أن تقضى الليلة  
معه.. لتكتشف فى الصباح ليس أنه قدم نفسه إليها باسم مزيف فقط.. وإنما  
اختلس من أجرها ألف جنيه أيضاً.. ولهذا فلا بد من التار!

#### جهاز مخابرات الراقصة !

وفجأة نعود إلى الحاضر لنكتشف أن هذه القصة التى رأيناها هى مجرد «فلاش  
باك» أى عودة إلى الماضى كما تذكرته الراقصة.. ولكن دون أى إشارة إلى هذا.  
وتستطيع الراقصة أن تصل إلى السياسى.. ولكنه يرفض أى اتصال بها لأن  
مركزه الجديد لا يسمح.. ولكنها تحاصره حتى تجبره على العودة إلى فراشها مرة  
أخرى ومع فارق خطير لابد أن تحدثه عشر سنوات من عمر رجل مشغول بالتفكير  
فى «المهام الجسام».. وهى تلميحات جنسية يسمح بها الموقف ولا بد منها بالطبع  
لتنشيط الفيلم والمتفرج معا.. كل هذا ونيلة عبيد لا تكف عن الرقص بمناسبة وبدون  
مناسبة.. ورغم أنها ليست راقصة.. ولكن لجرد أن الفيلم اسمه الراقصة.. فكأننا  
أمام فيلم تسجيلى عن النشاط اللئلى لراقصة .. بل «والنهارى» أيضاً.. لأن عائلة  
رجل كبير أيضاً دعتها لقضاء شمع النسيم فى عزبتها.. فانت نيلة عبيد رقصة كاملة  
فى عز النهار.. وفجأة سقطت تتلوى من الألم !

فى المستشفى اكتشفت الراقصة أنها أصيبت بمرض ما يمكن علاجه..  
ولكنها اكتشفت أيضاً أنه من بين السادة الكبار والصغار الذين يتهافون على

خطب ودها وهى ترقص.. لم يزرها وهى مريضة رجل واحد.. واكتفوا بإرسال عشرات باقات الورد خوفا من الشبهة.. ولأن طفلين من زوار مريضة أخرى مجاورة دخلا حجرتها للإطمئنان عليها.. كانت هذه هى نقطة التحول فى موقفها من الحياة ومن العالم كله.. فقررت فجأة أن تتبرع ببناء ملجأ للأطفال اليتامى على قطعة أرض اشترتها حديثا..

فأيا كانت منطقية الدافع أو التحول لدى مثل هذه الشخصية يظل حلمها هذا مشروعا وإنسانيا.. فما الذى يمنع راقصة فعلا من التبرع ببناء ملجأ للأطفال اليتامى..

فى مشهد قوى جدا يكشف عن عنف وسخف المفارقة.. يرحب موظف عجوز وحقود وأصفراوي فى وزارة الشؤون الاجتماعية التى لا بد أن ترخص بمثل هذه المشروعات بالسيدة الأنيقة النبيلة ويشكرها بأدب مناقق على كرمها وأريحياتها.. ثم لا يكاد يعلم أنها راقصة حتى ينقلب إلى النقيض ويكشر عن أنياب الشرف والفضيلة.. ويسمح لنفوذته بأن يحرم فعلا يتامى الأطفال من مأوى يمكن أن يحميهم من جوع ويرد الشوارع.

. ويضرب الفيلم قيم المجتمع المناق في الصميم.. ويجرأة يعرى فيها كل شئ.. فالبعض قد يرحب بنقود المخدرات.. ولكنه يشمئز من نقود الرقص..

### مسألة مبدأ

وتكبر الحكاية فى مخ الراقصة.. فتصمم على بناء الملجأ بأى شكل.. لم تعد المسألة مجرد لحظة ضعف أمام الأطفال.. وإنما محاولة لانتزاع آخر ما تبقى من كبرياء الراقصة كاندمية فى النهاية.. غير معقول أن يرفض منها الآخرون حتى محاولة صنع شئ طيب.. بينما هم جميعا يصنعون الأشياء الشريرة والمبتذلة ومن خلالها هى شخصا كما عجنتم وخبزتم وهم يركعون تحت ساقها الراقصتين.. فأتى قدرة على النفاق.. وأى خداع بالمظاهر.. أنها تحاصر السياسى لكى يمرر مشروعا الإنسانى بنفوذته.. ولكنه يتهرب منها كما الجرب أمام الناس.. لكن من وراء ظهر الناس.. ممكن فى ليلة حظ.. وهى تواجهه بحقيقته وأنه راقص مثلها ولكن فقط على حبال مختلفة.. وهو يظهر فى التلفزيون مثلها.. ولكن فقط لسمعته الناس ولا يصنعوه.. بينما لا يتورع هو عن استخدام نفوذته لمنع هذا الخير ولو بالقبض

عليها بلا سبب... ومع ذلك فصورة المجتمع «الوجيئة» تضعه هو في الصدارة وتبنيها هي وإن لم يمانع في الاستمتاع بها كلما تيسر وفي السر..  
والراقصة التي تصفح هذا المناق عندما تفرض مشروعها الإنسانى من خلال رجل آخر يرأس هذا المناق المدعى. فهناك دائماً من هو أكبر وينفس الأسلوب الذى يمكن أن يفتح الأبواب لأى راقصة. تصبح هي البطلة التى تؤيدها بشدة لأنها صفت لنا هذا النفاق.

فهناك موقف فلسفى واجتماعى وربما سياسى أيضاً كما نرى.. ولكنه موقف ثابت بلا تطور لأنه تنقصه الدراما الحقيقية التى لا بد لها من التطور والتحولت.. ورغم كل ما بذله وحيد حامد ليصنع منه موضوعاً ساخناً.. يفيض بالحيوية والسخرية والنقد اللاذع الذى يغرينا بالمتابعة ومن خلال حوار مركز ولاذع شديد الوخز..

وإن كانت مسألة «المذكرات» التى قررت الراقصة فى نهاية الفيلم أن تكتبها لتفصح فيها الجميع على عادة بعض «سيدات» هذه الأيام.. كانت تصلح لأن تكون هى البداية التى تنطلق منها كل التحديات.. وهو فيلم محترم رغم أن به خمس أو ست رقصات كاملة ليس لها مبرر إلا أن الفيلم اسمه الراقصة.. ولمجرد أن نبيلة عبيد أرادت أن ترقص بسبب وبلا سبب.. فما لا تكسبه بال قصة تكسبه بالرقص.. ولكنها كممثلة كانت فى أحسن حالاتها لأنها كانت صادقة بقدر فهمها لهذه الأجواء.. ولم يزعجنا إلى حد التقرزز إلا شخصية التابع الخليع التى كانت أن تقلب أمعاناً فى فيلم لم يكن محتاجاً إلى ذلك.

«سفير جهنم»

افكار يوسف وهبى الشيطانية

صنعت سينما جيدة من ٤٥ عاما !

يظل يوسف وهبى حتى الآن إحدى الظواهر المهمة جدا فى الفن المصرى التى تستحق جهدا هائلا فى دراستها، لمحاولة معرفة تأثيراتها فى المجالات العديدة التى مارس فيها مواهبه العديدة بين المسرح والسينما كممثل ومؤلف ومخرج، فى وقت واحد .. صحيح أنه كان هناك دائما هذه النماذج «للفنان الشامل» بالتعبير الذى أصبحنا نعرفه الآن، بسبب ظروف الفن فى مصر فى تلك البدايات المبكرة، وحيث كانت المواهب المتخصصة بكل من هذه الفروع نادرة .. فكان الفنان الطموح يضطر لاقتحام كل هذه المجالات بنفسه. ولكن .. يظل يوسف وهبى حالة خاصة ونادرة - الى حد ما - فى الجمع بين مغامرة المسرح والسينما ليكون «مدرسة» مميزة لها اسلوبها وتقاليدها فى المسرح .. مازالت تأثيراتها - ربما ممتدة فى المسرح المصرى حتى الآن .. ثم ليكون - وبالقدر نفسه تقريبا - اسلوبا خاصا وقويا ايضا حينما تحول إلى مؤلف ومخرج وممثل سينمائى كان له تلاميذه فى السينما المصرية احيانا. وحتى الآن .. ويكفى ان نعلم مثلا ان مساعد المخرج فى فيلمه الذى نتحدث عنه اليوم كان حسن الإمام، الذى وان كان قد رحل عنا منذ قليل، فهو من بون شك ترك بصمات واضحة على منهج السينما المصرية كلها (فى تناول الناس والأشياء) .. بصمات أقوى من أن يتحدث عنها أحد ..

ولم يكن حسن الإمام، على كل حال وحده الذى خرج بالتأكيد من معطف يوسف

وهبى ..

و«سفير جهنم» فيلم من الأفلام الشهيرة جدا فى مدرسة يوسف وهبى السينمائية لا تنكره بالتأكيد الاجيال الحالية وربما لم تسمع عنه .. ولكنه، احدث نوبيا ضخما حين عرضه عام ١٩٤٥ .. وهو تاريخ غير عادى لابد من أن يذكرنا بأنه العام الذى انتهت فيه الحرب العالمية الثانية .. ويعد ست سنوات من الدمار الذى طاول العالم كله .. وهنا، قد لا نجد غرابه فى الافكار التى قدمها يوسف وهبى فى «سفير جهنم». وعلى الرغم من أن «جهنم» ربما كانت العالم الواقعى الذى عاشته الامم بالفعل تحت قسوة نيران الحرب الثانية، الا ان يوسف وهبى يستوحى بوضوح فكرة فيلمه من اسطورة «فاوست» - الرجل الذى باع روحه للشيطان مقابل وعد بسعادة لا يمكن ان تتحقق بالطبع وتنتهى الصفقة بخسارة الرجل للروح والسعادة معا، وبانتصار الشيطان وحده، وهو مغزى خلقى شائع تناولته فى العالم كله كثير من الفنون عن الاسطورة نفسها، ولكن يوسف وهبى - المؤلف والمخرج والممثل - اضاف إلى الفيلم المغزى الخلقى المصرى، أو الشرقى عموما والذى كان مطلوبا تأكيداه فيما يبدو عند الناس فى ذلك الوقت - وحتى الان كما يظهر فى الواقع - وهو ضرورة الرضا «بالمقسوم» باعتبار أن الارزاق يتم تقسيمها بين البشر بحكمة خاصة لا تصح مناقشتها اصلا .. فضلا عن التمرد عليها .. وبالتالي فإن على الفقير مهما تصور جوعا ان يرضى بما قسمت الاقدار له .. وليته ايضا يقبل يديه وجها لظهر ولا يطمح فى أى تغيير، أو حتى مزيد من سعة الرزق، أو مجرد المحاولة من أجل أى قرش زيادة، أو حياة اقل قسوة ..

ولأن يوسف وهبى كان أحد العباقرة الذين وضعوا ايديهم - مبكر جدا - على نوع الافكار والاخلاقيات التى ترضى وجدان المصرى البسيط، لعب على هذا الوتر الحساس - القناعة كنز لا يفنى - بذكاء شديد جدا، سواء فى «سفير جهنم» أو فى العديد من أعماله الاخرى - ثم اصبحت هذه المدرسة راسخة فى الفيلم المصرى بعون الله .. فليس عليك ان تشكو، لأن حالك يمكن ان تكون أسوأ لو تمررت وأنت بالتأكيد احسن من غيرك بالتأكيد .. «ومن شاف بلاوى الناس هانت عليه بلوته» فالهم راحة البنال ورزق العيال وبوام الصحة .. فليس فى الامكان ابداع مما كان يابن أنم يا نمرود.



## السيد سفير جهنم

ولنتعرف الآن الى السيد «سفير جهنم» مباشرة .. يدهشنا منذ البداية أن يوسف وهبى يستخدم فى ذلك الوقت المبكر - عام ١٩٤٥ - بعض أساليب السينما المبكرة .. فهناك مقدمة اصبحت تعرف فيما بعد Avant titre أى ما قبل عناوين الفيلم نفسها .. وفيها نرى سيدة تقرأ كتابا فتسألها ابنتها الطفلة : «بتقرى أيه يا ماما» فتجيب الأم :

- دى رواية من تكليف يوسف وهبى .. عارفاه ؟

- ممثل السينما ؟

- ايوه ..

ثم يبدأ صوت الأم يروى «دى رواية عن استاذ فقير كان فى مدرسة اهليه» .. بينما نتخلنا الصورة إلى قصة هذا الاستاذ الفقير مباشرة نتخلنا لافتة تقول : «مدرسة الزمة الاهلية بالمتولى» وهو اسم أحد احياء القاهرة الشعبية القيمة ..

ولكننا قبل ان نستعرض مع الاحداث لابد من أن نشير إلى أن «أبطال الرواية»، كما نرى اسماءهم على الشاشة وامام كل منهم اسم الشخصية التى يؤديها .. يوسف وهبى .. لىلى فوزى .. فريوس محمد .. امينه شريف .. هاجر حمدى .. قواد شفيق .. والمطرب القديم عبد الغنى السيد .. ثم من المواهب الشاببة حينذاك : محمود المليجى .. وفاخر فاخر .. ومعهم محمد كمال المصرى الذى كان يلعب الشخصية الكوميديّة الشهيرة «شرفنطح» .. بالاضافة الى عبد المجيد شكرى الذى تردد اسمه لبعض الوقت فى تلك الافلام المبكرة ثم اختفى بعد ذلك ..

أما القصة والإخراج والتمثيل فينسبها يوسف وهبى لنفسه طبعاً .. ولكن مع لقب «بك» والانتاج «لنحاس فيلم» وهى شركة كانت شهيرة جداً ونشطة، بل وتملك الاستديو الخاص بها أيضاً والمعروف باسمها، وهو أحد الاستوديوهات القليلة جداً التى ما زالت باقية لدينا حتى الآن ولكن باسم «استديو النيل» نون ان نعرف من الذى منح نفسه الحق فى ازالة اسم من فترة الريادة فى السينما المصرية وكأنه يستطيع أن يطمس التاريخ ؟

وقد يكون مهماً أيضاً من مراجعة عناوين الافلام القديمة ان نكتشف ان عناصر كثيرة من العمل السينمائى كانت فى يد الاجانب .. فالتصوير فى «سفير جهنم» كان لسامى بريل .. والديكور لروبرت شارفنج «بالاشتراك مع المصرى جعفر والى» ..

ولهندي الصوت : هاليليان وكريكور .. (واضح أنهما من الارمن) ورئيس قسم الكهرباء أرام ماراليان وهو أرمني أيضا .. اما مدرب الرقص فهو ايزاك ديكسون، وهو اسم يتربد كثيرا فى أفلام تلك الايام وربما حتى الخمسينيات .. وهو المسؤول الاكبر عن ارساء تقاليد الرقص التى كانت جزءا أساسيا من بناء الفيلم المصرى لفترات طويلة، وعن ابتكار هذا المزيج الغريب من الرقصات الغربية التى كانت تقوم بها فتيات من اصل اجنبى غالبا من المقيمت فى مصر أو من فتيات الفرق الاجنبية التى كانت منتشرة فى ملاهى القاهرة وهى رقصات كانت تقليدا سانجا لبعض فنون الرقص الغربى الشائعة حينذاك .. ولكن الغريب أن يكون ايزاك ديكسون هذا الذى لا أعرف شيئا عن اصله، كان متمصرا بما يكفى لكى يصمم ايضا الرقصات الشرقية أو «البلدية» التى كانت تصاحب دائما المطرب أو المطربة فيما كان يسمى بالاستعراض الذى يقدم غالبا فى «الكاباره» الذى لا بد من وجوده لكى يلجأ اليه البطل «ليسكر»، أو لينسى احزانه أو لتحاك فيه المؤامرات التى لها علاقة ما بموضوع الفيلم ..

ويقوم بالمونتاج فى «سفير جهنم» البير نجيب الذى كان أحد أساتذة المونتاج المميزين فى تلك الفترة .. بينما تأليف الموسيقى لإبراهيم حجاج الذى كان اكثر فنانى هذا المجال اقترابا من الاسلوب العلمى السليم، ومن فهم الدراما السينمائية ووضع الموسيقى المناسبة لها، حيث نكتشف فى «سفير جهنم» ان الموسيقى هى بالفعل من افضل عناصره ..

اما الاغانى فالفها بيرم التونسى وعبد العزيز سلام .. ليلحنها السنباطى والقصبجى .. وتمت كتابة الاسمين هكذا فقط .. باعتبارهما «نارا على علم» .. ومعهما عبد الغنى السيد الذى كان مطربا شائعا جدا حينذاك، (ومثلا احيانا) ولكنه فشل جدا كما يتضح من هذا الفيلم .. ثم محمود شريف - من نون «ال - الذى يبدو انه كان مازال ملحنا ناشئا حينذاك ..

ولكن أسم بيرم التونسى مؤلفا للأغانى يوحى بان هذالم يكن دوره فى الفيلم فقط.. فلايد من أنه شارك أيضا فى كتابة الحوار الذى ينسب يومف وهبى لنفسه لأن تجربة الحوار فى «سفير جهنم» هى تجربة فريدة، حيث كان كله مسجوعا بما لا يمكن أن يصوغه الا شاعر .. ولتسمع مثلا هذه العبارة التى تصف بطل الفيلم فؤاد شفيق والتى هى مفتاح الاحداث كلها بعد ذلك: «فيه راجل غلبان .. من عيشته

طهقان .. ابنه بيرجع سكران .. ومراة بتشتكى المصران .. وينته حالها فسدان ..  
واسمه رمضان .. ومن الدنيا كخران! »

والموضوع باختصار أن هذا الرجل التعس الذي يعاني كل هذه المشاكل هو رمضان عبد الخلاق (قؤاد شفيق) المدرس في مدرسة «الزعة» الأهلية الذي يصطلم بناظر المدرسة (شرقنطح) لأنه اعطى درجات منخفضة لتلميذ جاهل مدلل، ولكن الناظر يوبخ المدرسين بعنف لأن هذا التلميذ هو ابن على خاطر باشا الثرى الأملل الذى يمنح اعانة للمدرسة .. فما هى المشكلة أنن فى أن يكون ابنه جاهلا يكتب أن مكتشف اميركا هو ديلسيس .. وأن الذى بنى هرم خوفو هو جريتا جاريو ؟!

بعد هذه البداية القوية يدخلنا الفيلم مباشرة الى موضوعه .. حيث يصابق المدرس المسكين شحاذا فى الشارع يطلب منه حسنة .. «مليم أو نكلة» .. وهى العملات القديمة الجميلة التى كان لها شان من ٤٥ سنة .. فإذا بالمدرس هو الذى يطلب صدقة من الشحاذا شاكيا له من أن مرتبه الذى لا يزيد عن «اربعة ملاطيش» - أى جنيهات - لا يكفيه شيئا لينفق على زوجته وابنيه !..

يدخل يوسف وهبى دائرة «الفاقتازيا» على الفور حين نرى الشحاذا يبلغ «مولاه سفير جهنم» يعثوره على هذا الانسان التعس الذى ضاقت به الحياه ... والذى يصلح صيدا هائلا للشيطان .. فإذا بنا فى «مفارة» غريبة غامضة وقد تجسد فيها «سفير جهنم» الذى هو يوسف وهبى شخصيا فى الشكل التقليدى للشيطان .. المخلوق كربه الوجه ذو القرنين فى قمة رأسه !

وسأل يوسف وهبى الشحاذا عن هذا المدرس القلبان :

- وساكن فى أى مكان ؟

- فى حارة شق التعبان ..

ويتتمم يوسف وهبى مخاطبا نفسه: «طيب يا ابليس .. بكره زورهم .. دول متاعيس ..»

فى بيت أسرة المدرس رمضان افندى عبد الخلاق (قؤاد شفيق) نتعرف الى الزوجة (فردوس محمد) التى تشكو من كل أمراض العالم دون أن تملك بالطبع اجر الطبيب ولا الدواء .. والابنة الشابة عفاف (امينة شريف) التى تطمح الى حياة افضل ولو بالزواج من ثرى عجوز فى عمر جدها .. ثم ابنه الشاب الذى مازال تلميذا (فاخر فاخر) والذى سقط هو ايضا فى هوة الفساد والخمر وفى احضان

راقصة الكبارية سنية (هاجر حمدي) .. كى نكتشف ان البيت مجرد حجر حدير ..  
ووسط هذه الأزمات المستحكمة، يبرز يوسف وهبى عنصر الدين فى شخص  
الشيخ جاد المولى (طفى الحكيم) الذى يتصح المدرس البائس بالتمسك بأهداب  
الصبر والإيمان : لا تفقد الإيمان .. ولا تصغ لأغراء الشيطان..« وهنا يبلغ اليأس  
بالمدرس أن يصرخ فى الشيخ : «فين هو ده الشيطان .. وأنا ابوح له بالعصيان ؟»  
وعلى الفور يظهر له الشيطان يوسف وهبى من خلال سحب النار والدخان  
والقهقهة المجلجلة .. فهو يمشى بين بيوت فى (ماكيت) صغير مصنوع بمهارة ..  
ويسأل : «مين ده اللى بيندهلى ؟»

هنا نكتشف انه فى هذا الوقت المبكر - عام ١٩٤٥ - لم تكن السينما المصرية  
تتردد ويوساتها البدائية فى استخدام الحيل من خلال المزج بين صورة وصورة ...  
أو الاختفاء والظهور المفاجيء ..

ويلعن الشيطان سيطرته على بيت رمضان افندى المدرس .. الذى يكتشف فى  
الصبح هرب ابنه وابنته الي عالم الشر .. ووسط هلع الوالدين يظهر الشيطان  
يوسف وهبى ولكن فى شكل «كونت» انيق يعرض عليهما مبلغا لا يخطر على بال :  
مليون جنيه .. وهو ما يساوى بارقام تلك الايام مائة مليون على الاقل ..  
والحجة الغربية التى يبرر بها الشيطان هذه المنحة المذهلة .. هى أن رمضان  
افندى له شقيق اسمه شعبان - لاحظ الاسماء الدينية - هاجر إلى أمريكا ومات  
تاركا لأخيه هذا المبلغ الرهيب .. ويقدم الشيطان نفسه باعتباره «باهر عرفان» وكيل  
أعمال هذا الأخ الراحل .. ثم يشترط على رمضان قبل تسلم هذه الثروة أن يتبعه ..  
لأن أخاه شعبان «كان واخدا عهد على الشيطان» .

ووسط ديكور غريب وجو ضبابى أغرب ينكرنا باجواء مدرسة السينما التعبيرية  
الالمانية التى ازدهرت فى الثلاثينيات وكان ابرز أفلامها «ميتروبوليس» .. يغنى  
يوسف وهبى - الشيطان - أغنية غريبة مثيرة يصرخ فيها وسط السنة النار  
والدخان :

«لهب .. لهب .. لهب ..

بنى آدم هو اصل الشغب ..

اصب عليه جام الغضب ..

ثم ييث الحياة فى تمثالين لشاب وفتاة، فإذا بهما يصبحان عبد الغنى السيد

وليلى فوزى .. فهذان هما «تلميذا الشيطان» أو أداته لاغراء فرائسه : بملذات الشباب والحب والحياة الرغبة.. عبد الفنى السيد المطرب المعروف ايامها والذي يقترض الفيلم انه «الشاب الوسيم» الذى يتولى اغراء الزوجة العجوز قروبس محمد لتتقلب على زوجها.. وليلى فوزى التى كانت شابة ممشوقة القوام وذات وجه جميل لتتولى اغراء الاب فؤاد شفيق.. والشيطان يسمى هذين الشابين : ايدى اليمين وايدى الشمال.. تتفنوا أمرى فى الحال.. يالله قوام كونوا جاهزين.. شامم ريحة بنى أدمين ..»

وينقلب الفيلم على الفور ببطلية التعيسين اللذين لم ينوقا من قبل اى طعم السعادة .. إلى عالم الاحلام الجميلة .. قصر فخم .. ملابس حديثة ... فتيات جميلات .. ويتولى الجميع تنظيف وتلميع الأب والام من خلال موبيلات الملابس والماكياج وتصفيف الشعر .. ويبدأ المدرس التعس يحقق احلامه فى غمضة عين، فيتمنى قصرا، فيجهز للتو امامه قطعة قطعة (بالتروكاج) .. وهو تحايل سينمائى للتصوير المتقطع (أى كل «كادر» على حدة) لتبدو الجمادات كأنها تتحرك بأستخدام كاميرا خاصة بالخدع ..

الافطار اللذيذ اصبح ينتقل بعربة السرفيس «الخوجاتية» إلى فراش المدرس الغلبان الذى اصبح «بك» .. بينما فرقة موسيقية كاملة من الفتيات (الاحور العين) تعزف له .. ونكتشف بينهن سميحة توفيق التى أصبحت ممثلة معوقة بعد ذلك.. كما نكتشف مدى «سخاء الانتاج السينمائى حينذاك فى الديكورات الفخمة واعداد الكومبارس التى بلا حصر، والى حد تقديم استعراض كبير على قرص دوار .. وهى امكانات اصبحت تعجز عنها السينما المصرية الآن بإنتاجها الفقير التخيل الذى يسيطر عليه تجار يريدون ان يكسبوا دون ان ينفقوا ..

حفل تعارف يقيمه الشيطان يوسف وهبى الذى يدعى انه «باهر عرفان» الذى اصبح الان وكيل اعمال رمضان عبد الخلاق .. يقدمه إلى «عليه القوم» .. فهذا «رجب بيه الخنفشارى» الذى «اغتنى من بيع الفسيخ» .. وهذا «خليل الخشن» الذى «كان يشتري صناديق السلطة» .. وهى عملية يبدو أنها كانت تحقق ثراء كبيرا ايام الاحتلال الانجليزى ومن «بيزنيس» الحرب الثانية .. وذاك «عبد العزيز حمدى» الذى «كان يبيع الابر فى السوق السوداء» .. وهى عمليات متاجرة وتهريب خلقت فعلا فى تلك الاثناء طبقة أصبحت تعرف «بأغنياء الحرب» ..

ويتقدم احد رجال الاعمال من «رمضان بك» ليطالب منه مائة الف جنيه يساهم بها فى صفقة ما .. وتكتمل المفارقة بأن يظهر فجأة فى هذا الحفل ناظر «مدرسة النمة الأهلية» - محمد كمال المصرى أو شرفنطح - وقد انقلبت الاوضاع الان فاصبح هو الذى يناقش مدرسه القديم الذى طرده، لكى يتبرع بمنحة للمدرسة .. وعندما يتبرع له رمضان بك بألف جنيه - وهو مبلغ هائل أيامها يهتف له الناظر مهللاً: «يحيا مؤلف كلية وبمنة .. ومكتشف استراليا .. وأمريكا كمان !» ..

وعلى خط آخر، يواصل الشاب الوسيم عبد الغنى السيد عملية إيقاع الزوجة فريوس محمد فى حباله مدعيًا انه يحبها .. فإذا به يكرر «مشهد الشرفة» المعروف عند شكسبير مغنياً تحت شرفتها :

«انا روميو .. وانتى جوليت ..  
من شوقى جيتك للبيت ..  
من بعد ما بخت ولفيت ..  
على اتخن منك ما لقيت».

وعلى الرغم من عنصر السخرية الواضح من ضخامة حجم فريوس محمد فى هذا الغزل الكوميدي .. الا أنها تبدو سعيدة جداً .. لأنها تصدقه .. ويستمر العاشق يسخر منها هكذا :

«برعائك تحضن اوتوييس ..  
وعيونك تطفى الفوانيس ..  
ورقبك شفشق بنور ..  
وخدودك وقت التواليت ..  
تتلعم بصفيحة زيت !»

وبينما تضحك فريوس محمد المنتشبة بجمالها .. يعلق يوسف وهبى بحكمته المعروفة: «المال ده مستعبد الأم .. والناس بتعبده زى الصنم .. والكل وراءه فشر الغنم !» .. ويبدو ان هذا هو المفتاح الخلقى للفيلم !

تتبع بعد ذلك مصير الشاب والفتاة ابنى المدرس الفقير اللذين بدأت منهما أول شرارة للتمرد على أوضاعهما التعسة .. وهنا يدخلنا يوسف وهبى بعبقريته فى صنع المأسى .. فى متاهات غريبة يصلح كل منها فيلماً مستقلاً .. فالابن «فريد» - فاخر محمد فاخر - يعشق الراقصة «سنية» - هاجر حمدي - فلا يفاقر الكباريه ..

فإذا بالشيطان يوسف وهبى يفتدق عليها الأموال حتى تتخلى عن الشاب الولهان، فيقتعه الشيطان نفسه بالقاء قبلة على الراقصة والكباريه لينتقم .. فيقبض عليه ويحكم بأعدامه ...

أما الفتاة «عفاف» - أمينة شريف - فتتزوج من الثرى العجوز الذى فى عمر جدها من أجل أن تعيش حياة رغبة .. فإذا بابنه الشاب «محمود المليجى» يقع فى حبها .. ويقع فى هذا الصراع المدمر الأثم : الابن الذى يخون أباه مع زوجته التى هى فى مقام أمه !.. ولا يدري أحد كيف كانت تتفتق عبقرية يوسف وهبى عن كل هذه الكوارث والفواجع والخianات شديدة التعقيد .. ويتنكر الشيطان فى ثياب الطبيب المعالج للزوج العجوز المريض الذى يقنع زوجته الشابة وابنه بزيادة جرعة الدواء له وحتى يموت من أجل الفوز بثروته .. ويبلغ عنهما البوليس فتذهب الابنه «الزوجة» إلى مستشفى الأمراض العقلية ..!

وبينما يكون الأب فؤاد شفيق نفسه غافلا عن كل هذه الكوارث التى تحدث لإبنه .. تنسج ليلى فوزى تلميذة الشيطان حباتها من حوله فتقنى له كلاما عبيطا من هذا النوع :

«يا ساميتيك .. انا واقعة فيك ..

يعجبني فيك أنك ظريف ..

وجحك سمح لىك خفيف ..

شريات قوى شكلك لطيف !»

ويخسر الأب أمواله على مائد القمار بينما يستدرجه السماسرة اليهود «مسيو ليشع» و «مسيو ليفي» إلى خسارة ما تبقى منها فى مضاربات البورصة ! .. وهنا لا بد، وكعادة السينما المصرية، من أن تتوالى كل أنواع المصائب مرة واحدة .. إن يوسف وهبى يبلغ المدرس أن الثورة قامت فى البرازيل وقرر الحكم الاشتراكى الجديد مضادة كل املاك اخيه المهاجر هناك !.. وفى الوقت نفسه تنهب ليلى فوزى ما تبقى فى خزانته وتهرب مع عبد الغنى السيد الذى يسرق بدوره ما فى خزانة فردوس محمد .. وهنا بعد انتهاء نوري تلميذى الشيطان يعيدهما مرة أخرى إلى تمثالين ويحطمهما .. ثم يجىء من الريف خبر غرق ارض المدرس وسقوط قنبلتين على عمارتين يملكهما على كورنيش الاسكندرية!.. كل هذا فى وقت واحد وربما فى مشهد واحد .. ويتخلى الجميع عن المدرس الثرى بعد ما فقد كل شىء فلا يجد الآن

من يقف بجانبه أو يرد حتى على تليفونه .. فكيتشف الخطا المأسوى الذى وقع فيه من البداية : «أنا حلفت بآل على القرآن» .. ويواجه وكيل اعماله يوسف وهبى بهذه الحقيقة .. ويتمتم نادما بهذه الآية القرآنية : «قل هو الله احد .. الله الصمد .. لم يلد ولم يولد.. ولم يكن له كفوا أحد».. ويذعر يوسف وهبى من آيات الله التى هى السلاح الوحيد الذى يهدده ويكشف سره.. فيعود الى حقيقته ويرتد شيطانا ذا قرنين يحاول حرق كل شىء قبل ان يحترق .. فيصرخ فى المدرس : «الشيطان هو ضميرك» وينهال عليه بسوطه صارخا فى هياج وهو يدمر كل شىء وينفث النار فى أركان القصر .. فما جاءت به الرياح .. تعصف به الرياح ! .. وبينما يطير الشيطان إلى سماوات الجحيم التى جاء منها، صارخا فى هيستريا، يهرب المدرس المنذور فى سيارته محاولا النجاة بحياته على الأقل ويعدما فقد كل شىء .. ولكنه يلاحظ أن سائقه يقود السيارة بجنون فيصرخ فيه أن يتوقف .. فإذا به يكتشف أن السائق هو الشيطان شخصيا .. فيقرأ عليه «آية الكرسي» التى تبده إلى هباء منثور ..

ووسط هذا الجنون كله .. ينقلب المدرس عن سريره الى الأرض .. وإذا بالموقف نفسه يحدث لزوجه فردوس محمد وابنيه أمينة شريف وفاخر فاخر .. ويستيقظ الأربعة من كابوس واحد، هو هذا الفيلم نفسه بكل ما حدث لهم فيه .. فيقررون التوبة عن كل احلام الثراء والخروج من دائرة الفقر إلى ما هو أفضل .. ويكون «سفير جهنم» هو الدرس الذى تلقوه مع كل المشاهدين .. فحذار من التمرد والا وقعتم كلكم فى حبال الشيطان واصطليتم فى سعير الجحيم كما حدث لأبطال هذه الرواية .. وكأنه ليست هناك أحلام أخرى بحياة أفضل أكثر تواضعا ومعقولة .. وأكثر إمكانية لتحقيقها فى الواقع دون أن يكون الاختيار الوحيد هو : إما الفقر المدقع .. وإما الثراء الأسطورى .. ولكن كانت هذه هى الافكار التى تحملها السينما المصرية للناس والتى من المستحيل مناقشتها بالعقل حينذاك .. وربما حتى الآن !

ولكن تبقى «سفير جهنم» قيمته وجراته على تقديم سينما مختلفة.. ومتقنة الصنع على الأقل !



## «سمع هس»

يستحق فيلم «سمع هس» أن اقطع سلسلة رسائل مهرجان كان من أجل الكتابة عنه أو على الأقل أن تضعه بينها بشكل ما.. مادام حظه الغريب شاء أن يبقى حبيساً في العلب ما يقرب الآن من عامين.. ثم لا يجد فرصة للعرض إلا في هذه الظروف الشاذة التي تبدو كلها وقد تحالفت ضده.. فهذه أولاً نزوة الموسم الميت حيث الحر القاتل والثانوية العامة والسوق الراكد وضريبة المبيعات.. ثم هي ثانياً فترة ما قبل العيد والمضروية، حيث يحجم أى منتج نكى عن عرض فيلمه.. ثم جميع نقاد مصر ثالثاً «متورطون» في سلسلة موضوعات عن مهرجان كان وأفلامه التي لا بد أن يحدثوا قراعم عنها رغم أن «سمع هس» - لولا البخت - أفضل من كثير جداً منها.. فلا يستطيع حتى المتحمسون جداً له أن يدعموه قليلاً ويلفتوا نظر المشاهد الذكى والزواقة على الأقل.. ورغم أنني شخصياً لا أعتقد كثيراً في قدرة الناقد المصرى أياً كان نفوذه على التأثير في أى فيلم سلباً أو إيجاباً.. في هذه الظروف المتدهورة جداً للسينما المصرية والمتفرج المصرى نفسه والتي علينا أن نعترف بها ونواجهها بصراحة.. إلا أن فيلم «سمع هوس» هو من الأفلام التي تستحق أن يدعمها النقاد وحتى لو اتهموا بالدعاية المجانية لها.. لأن جزءاً من مهمة الناقد الجديدة هو الدعاية للأفلام الجيدة والتيارات المتقدمة في السينما.. لأنه يستهدف هنا متعة المتفرج نفسه ورفع نوقه وليس صالح المنتج..

ولست أنكر من البداية حماسى الشديد وإلى درجة الإنبهار بالثنائى الشاب ماهر عواد كاتب السيناريو وشريف عرفة مخرجاً ومنذ فيلمهما الأول «الانزام قادمون» ثم «الدرجة الثالثة» رغم أخطائه التى افقدته كثيراً من النجاح كان يستحقه.. فهذا

ثانى فنى متفاهم بالمعنى الكامل.. كاتب موهوب يملك الخيال الجريء الجميل والصياغة الفنية الممتعة لأفكار كبيرة.. ومخرج موهوب بنفس القدر ومدرك تماما ومتمكن من لغة السينما وقادر على تحويل خيال زميله وأفكاره إلى سينما مذهشة.. والأثنان لون أو روح أو «نفس» جديد تماما وشاب وشديد الجرأة والطموح فى السينما المصرية.. اعتبرهما فى تقديرى المتواضع أهم إضافة للسينما المصرية فى السنوات العشر الأخيرة.. أو هما على الأقل رافد من أجمل وأجراً روافد السينما الشابة أو الجديدة التى بدأت تتعد فى مصر هذه السنوات ولكن بينما كان بعضها يغامر على مستوى الشكل والآخر على مستوى المضمون.. كان هذا الثنائى - وفى تقديرى أيضاً الذى لا أفرضه على أحد - يغامر ويجرب ويجدد فى كل مفردات السينما وهو ما تحتاج إليه أفلامنا التقليدية العجوز المتكلسة بشدة حتى لو لم تنجح التجارب تماما..

والفكرة فى «سمع حس» هى تنويع جديدة على نفس فكرة قمع الكبار للصغار واستيلائهم على حقوقهم فى «الأقزام قانمون» و«الدرجة الثالثة».. فهنا أيضاً مطرب كبير جداً وفخم عريض المنكبين جهير الصوت قوى البنية لامع الوجه ماشاء الله.. مفتحة أمامه جميع قنوات الغناء والزعيق فى الميادين والسيارات وفوق الكبارى وتحتها فى مراكب على النيل.. ولكنه يستولى على أغاني الآخرين عن طريق «لاعب بيانولا» يسرح فى الشوارع ليجت له عن الألمان الجديدة على أفواه الضعفاء المغمورين.. وهكذا ومن خلال حلقات قهر وغش متوالية يصل إليه لحن شعبي بسيط جدا وعصرى يفنيه الصعلوكان «حمص» و«حلاوة» فى الأفراح والموالد الشعبية.. ويسرعه بهلوانية وفى مشهد عبقرى يتحول هذا اللحن البسيط البريء فى انشودة وطنية يتغنى بها المطرب الكبير الأرجواز فى الميادين وتحت الكبارى على النحو الذى نراه أحيانا فى التلفزيون والذى يذكرنا بوقائع كثيرة حقيقية.. وغبنا يحول الفنانين الشعبيين بعد ذلك إثبات حقهما فى اللحن فى مواجهة مجتمع الكبار الأقوياء القادرين على تزيف وشراء كل شىء وكل أحد..

ولكن هذا تلخيص خائب جدا «لسمع حس» لأنه من الأفلام التى لا تحكى شيئا فى الواقع لأنه يخرج عن إطار الصدوة التقليدية التى تعود عليها المشاهد المصرى وربما كانت هذه إحدى نقاط مقتله.. فهو عمل سينمائى خالص وجوده الحقيقى والوحيد هو على الشاشة.. حيث يقدم لمشاهده حتى العادى جدا قدرا هائلا من

المتعة والبهجة وحركة الشباب المتدفقة والحية بل والرقص والغناء والكوميديا الساخرة أيضاً حين يستعيد الفيلم بذكاء بعض التقاليد القديمة الجميلة للسينما الاستعراضية بل ولأفلام إسماعيل ياسين والنايلسى وزينات صدقي أحياناً.. ثم هناك أيضاً أقصى جهد فنى متميز ومختلف للنجمين الشابين ممدوح عبد العليم وإيلى علوى ولأحمد بدير وحسن كامى وأحمد عقل وسهير البارونى وموسيقى عبقرية لمودى الإمام وتصوير محسن أحمد ومونتاج عادل منير وبيكور رشدى حامد وكل منهم فى أحسن حالاته.. فما هو المطلوب أكثر من ذلك لجمهور لم يعد يتقبل سوى الحذوة الفبية المكررة وأفلام المخدرات والعرى والعنف والقيح والبطل المنتصر على طول الخط.. وحتى تبدل حس الجميع إلى حد رفض أى محاولة للتجديد أو للإرتقاء بالنق.. وصحيح أن هناك عيوباً فى نهاية الفيلم بشكل ما حيث يهبط مستوى الموسيقى والحركة بعد أن يكون المتفرج قد تشبع بعروض أقوى.. وحيث ينتهى البطل بالهزيمة فيحبط متفرجه الذى لم يعد متقبلاً لأى إحباط.. وكلها عيوب ليست قاتلة إلى هذا الحد مادام المتفرج نفسه مستمتعاً تماماً وتنطلق ضحكاته فعلاً إلى ما قبل النهاية بدقائق.. والمسألة مزجة حقاً.. فهل تبدل حس المشاهد فعلاً بحيث يرفض أى محاولة للتجديد أم أن على هؤلاء الفنانين الشباب أن يدرسوا التجربة والخطأ جيداً.. أم أن المناخ السينمائى والثقافى والاجتماعى كله لا يسمح بشئ جيد أو حتى مختلف؟ المشكلة فى تصويرى أكبر من مجرد فيلم!!

## «حارة الحبايب» سينما أنابيب البوتا جاز!

سينما مترو في القاهرة هي إحدى نور السينما القليلة المملوكة لشركة سينما أجنبية وهي شركة «مترو جولدوين ماير» الأميركية طبعاً.. وهي الوحيدة التي ما زالت مملوكة لها حتى الآن بعد عودة سينما «كايزو» التي كانت مملوكة لشركة «فوكس» إلى القطاع العام.. ولذلك تخصصت «مترو» دائماً في عرض إنتاج شركتها الأصلية.. باستثناء أيام الأعياد التي ينص قرار قديم من وزارة الثقافة على ضرورة عرض أفلام مصرية خلالها في كل نور العرض من الدرجة الأولى بلا استثناء.. دعماً للفيلم المصري على أرضه.. مرتان في السنة فقط.. في عيد الفطر.. وفي عيد الأضحى.. وهو القرار الذي تقبله سينما «مترو» على مضض.. وحتى أصبح معروفاً أنها، من بين الأفلام المصرية الملزمة بعرضها في هاتين المناسبتين.. تختار أضعفها أو أسوأها - حسب تصوراتها هي بالطبع - حتى لا يبقى الفيلم ضعيفاً ثقیلاً عليها سوى اسبوع أو اسبوعين على أقصى تقدير.. فينصرف عنه الجمهور.. ويترك الفرصة لعودة أفلام الشركة الأمريكية نفسها، خصوصاً أن جمهور «سينما مترو» هذه بالذات كان معروفاً بأنه من «الايليت»، أو النخبة التي ارتبطت هذه الدار في أذهانهم - ومنذ اجيال - بمستوى معين من الأفلام.. وبالتالي بمستوى معين حتى في المظهر والسلوك وتقاليد المشاهدة.. فيكون طبعياً أن ينصرف عن مشاهدة أفلام العيد المصرية وينتظر حتى «تجلو» عن دارهم المفضلة لأنه من المعروف نسبياً في القاهرة أن كل دار عرض استقطعت خلال سنوات أن تجذب لها جمهورها الخاص مهنياً وثقافياً ومزاجياً.. حسب نوعية الأفلام التي تعرضها من ناحية.. وحسب طبيعة دار العرض نفسها مكانها.. حجمها.. جغرافيتها.. نوع مقاعدها وآلات عرضها..

ومدى نظافتها.. بل ونوع الكاكين المجاورة لها.. فلور عرض شارع عماد الدين مثلا قريبة من محلات «الكشري».. فطبيعى أن تجذب جماهير الكشري بل وأفلام الكشري.. بينما سينما «كايرو» مثلا بعدما عادت لعرض الأفلام المصرية أصبحت متخصصة بأفلام «الكفنة».. وهكذا.. وهذه تقسيمات حقيقية وليست كوميدية.. وأصبحت ثابتة ومعروفة حتى بين نور العرض التي تعرض كلها «أفلام مصرية».. فجمهور سينما «ميامي» مثلا مختلف عن جمهور سينما «ديانا» وبالتالي فالفيلم الذى ينجح فى هذه.. قد لا ينجح فى تلك.. والمنتجون الأنكيا يعرفون هذه الحقائق تماما.. فأصبح هناك من ينصحك بأن تعرض فيلمك فى سينما «أوبرا» مثلا.. لأنها من النوعية التى تحقق فيها نجاحا أكبر مما لو عرضته حتى فى «ميامي».. وهكذا.. أما بالنسبة لـ «مترو» الأنيقة النظيفة المكيفة ذات الجمهور «الخواجاتي» الخاص، والتي مازالت رائحتها عطرة - أو على الأقل ليست بشعة - فلقد أصبحت معروفة بأنها «مقبرة الأفلام» المصرية التى يلقونها فيها حظها العاثر فى الأعياد.. حتى أصبح المنتجون يتهربون من عرض أفلام فيها.. إلى أن جاء فيلم «حارة الحبايب» فى إحد الأعياد منذ عامين تقريبا وأخرج لسانه لهذه القاعدة!

فهو فيلم مصرى.. ليونس شلبى وسعيد صالح.. وإخراج حسن الصيفي.. ونجح نجاحا خرافيا فى سينما مترو.. ومن أسبوع إلى اسبوع.. إلى أسبوع.. والجماهير تقتل نفسها زحاما عليه.. وبما أنه يحقق «الهدا اوفر» وهو الحد الأدنى للإيراد الذى لابد أن يحققه الفيلم كل أسبوع ليستمر أوتوماتيكيا للأسبوع التالى.. فهو قابع فى السينما لا يمكن رفعه منها بأى ثمن.. بينما مدير السينما - وربما خبراء شركة مترو جولدوين نفسها - يشنون شعرهم بحثا عن تفسير لهذا اللغز!

ولا تفسير حتى الآن لنجاح «حارة الحبايب» وفى عقر دار سينما مترو «مقبرة الأفلام العربية».. لا على مستوى الحسابات الأمريكية القائمة على القاعدة والعقل والمنطق، ولا على مستوانا نحن فى فهم الغاز الفيلم المصرى!

«حارة الحبايب» نفسه عنوان تقليدى سخيى لا يدل على شىء ولا يغرى بشىء.. والأبطال يونس شلبى وسعيد صالح ونجوى فؤاد وسميرة صئقى وفؤاد خليل ونعيمة الصغير كرروا الأشياء نفسها فى عشرات الأفلام.. والقصة لاسم مجهول تماما، هو مراد على أمين، الذى لا يمكن أن تكمن عبقريته فى أن يكون ابنا مثلا للصحافى الراحل على أمين.. فهو ليس كذلك طبعا.. والسيناريو والحوار لكمال ضلاح الدين

الذى كان مخرجاً من عمر صلاح أبو سيف تقريباً ومع ذلك فهو مصمم على عدم ارتكاب فيلم جيد ولو من باب الخطأ..

فما هو الجديد فى فيلم كهذا لكى يحقق كل هذا النجاح فى سينما «خواجهاتى» تعودت أن تقتل الأفلام المصرية أياً كان مستواها ومع سبق الأصرار والترصد؟ لابد أن الجديد فى «حارة الحباب» هو نبيلة كرم.. التى بدأت تظهر وتختفى فى هذا النوع من الأفلام ومن باب المصادفة.. أو ربما أيضاً كلما كانت فى زيارة للقاهرة.. وتفسيرى الشخصى الذى لم أجد غيره هو أن مشهد واحد فى هذا الفيلم يمكن أن يكون سر نجاحه.. وهو مشهد قتل نجوى فؤاد ونبيلة كرم تقترب بظهرها من «جواهرجى» لسرقة جواهره.. ثم تسحبان جثته ونبيلة كرم تقترب بظهرها من الكاميرا.. وهى تتحنى على الجثة لتشغل مساحة الشاشة كلها.. «بالقفا»!! فهذه هى اللقطة «العبقريّة» الوحيدة التى يمكن أن تكون قد جذبت الجماهير إلى فيلم كهذا.. والباقي كله كوميدى مرتجلة من التى يمكن أن نتخيلها من يونس شلبى وسعيد صالح عندما يجتمعان معا ويكون مطلوبا منهما أن يفعلا أى شىء لضحك الناس! إن سعيد صالح هو سيد صديق يونس شلبى الذى هو فارق ويسكتان معا فى حجرة فوق السطوح فى «حارة الحباب» حيث يحب سعيد سميره صدى... ويجب يونس شلبى أختها ماجدة حمادة – أو العكس.. فلا فرق – بينما يرفض والدهما محمود أبو زيد هذا الحب لأنهما مجرد عاملين على عربة تجوب الشوارع لتوصيل أنابيب البوتاجاز إلى البيوت!..

فهل أعجب الناس بهذه المهنة الجديدة وسعيد صالح ويونس شلبى يحملان أنابيب البوتاجاز إلى الشقق وكل منهما يضرب الأنبوبة بمفتاح حديد حسب العادة المعروفة فى الشوارع المصرية؟؟ وهل يرتبط نجاح هذا الفيلم اذا بإزمة أنابيب البوتاجاز.. بمعنى أن الناس بمجرد أن سمعوا أن هناك أنابيب فى سينما مترو.. ذهبوا على الفور فى تظاهرة عظيمة ليحصل كل منهم على أنبوبة؟.. أم أن «حارة الحباب» بدأ إذا موجة جديدة فى السينما العالمية يمكن أن نسميه «سينما البوتاجاز»؟ الواقع أنه شىء مستعصى على الفهم.. والمصادفة تقود هذين الشابين إلى فيلا فخمة تسكنها الراقصتان نجوى فؤاد ونبيلة كرم.. وإذا بهما تقعان فى حب الشابين بالحاح شديد.. لا نفهم سره إلا عندما تدعوانهما لسهرة حمراء يسكران فيها حتى يفقدوا الوعي.. ونكتشف عندهن أن الفيلا مملوكة لجواهرجى، يعود متأخراً

إليها لتتولى الراقصتان قتله بقصد سرقة الجواهر من منزله. ثم تضعان جثته بجوار الشابين البرئين المخمورين لتلصق بهما التهمة..

وطبيعى أن يتهرب سعيد صالح ويونس شلبي من التهمة.. ويعد مطاردات يتكران فيها فى زى النوبيين السمر وتتكرر فيها مغامرات إسماعيل ياسين.. يلتقيان بمفتش البوليس الهاوى لقصص اجاثا كريستى الذى يمارس هوايته فى منزله ويدعى «زكى كريستى»، فيؤكد لهما أنه سيحقق الجريمة وسيكشف السر ويثبت براعتهما.. ويلعب الدور الممثل فؤاد خليل وهو كوميدى خطر.. وعبر بضع رقصات «ولحم أبيض» - حسب تعبير جمهور السينما - من نجوى فؤاد ونبيلة كرم، ويضع مطاردات من تراث إسماعيل ياسين.. ويضعة مواقف تهرجية بين سعيد ويونس وفؤاد خليل ، مع بعض تعليقات نعيمة الصغير.. وجريمة قتل أيضاً تتخلص فيها نجوى فؤاد - شريفة الفيلم الراقصة - من شريكها نبيلة كرم، يتم الإيقاع بها متلبسة ببيع الجواهر التى سرقته من القتل.. بعد أن يكون سعيد صالح ويونس شلبي طبعاً قد وصلا إلى وكر العصاة التى تقودها نجوى فؤاد وضربا كل أفرادها.. وهنا لا يتورع مخرج فى عمر وخبرة وعدد أفلام حسن الصيفى عن الوقوع فى غلطة لا يكثرث بها على الإطلاق.. ففى مشهد الاتفاق على بيع الجواهر المسروقة تقول نجوى فؤاد للمشتري: «ميعادنا بكرة الساعة ثلاثة فى عزيتى فى البراجيل... ويالمره تنفدى سوا...» ثم فى المشهد التالى مباشرة يذهب المشتري إلى العنوان نفسه فى الليل والندى كحل.. فالمخرج وكل مساعديه والمصور والممثلون جميعاً نسوا أن الموعد كان وقت الغداء، وفى الثالثة ظهراً..

وفى مثل هذه الأفلام يكون الغداء مثل العشاء.. وأحمد مثل الحاج أحمد.. عملاً بنظرية «أقلب» يعنى خلصنا واعطنا أى فيلم بأى كلام فى أقل وقت ممكن وبأقل إزعاج.. فالجمهور منتظر وعلى نار.. ولقد تم تخديره تماماً حتى لم يعد يفرق بين الليل والنهار..

وكما يقول القول المأثور فى فيلم «الباطنية» الذى مازال خالداً حتى الآن «سلملى على سينما مترو» !

«للرجال فقط»  
سعاد حسنى ونادية لطفي فى فيلم واحد أكثر تقدما  
ولم تكن هناك مشكلة..

كانت حفلة العرض الأول لهذا الفيلم فى ليلة ١٦ تشرين الثانى (نوفمبر)-١٩٦٤.. فهو فيلم ينتمى إذن لمرحلة الستينيات.. التى تعودنا إن نصفها -وحتى الآن- بمرحلة الإزدهار فى التاريخ القريب للفيلم المصرى، على الرغم من أنها لم تعد قريبة بعد مرور ربع قرن.. ولكننا مازلنا نزهو بأنها مرحلة القطاع العام.. وأفضل انتاجنا على كل مستويات الفنون والثقافة وهى بالمصادفة المرحلة نفسها - بل والعالم نفسه تقريبا - الذى تخرجت فيه أول دفعة من معهد السينما وبدء ظهور التيارات الجديدة فى السينما بالتالى، على الرغم من أن الفيلم لا علاقة له بمعهد السينما، فهو من إخراج محمود نو الفقار الذى كان مخرجا تقليديا راسخا.. مثل كثيرا، وأخرج كثيرا.. من دون أن يترك الأثر الذى تركه أخوه عز الدين نو الفقار..

الفيلم هو «للرجال فقط».. الذى شارك فى كتابة السيناريو والحوار مخرج الفيلم نفسه محمود نو الفقار مع محمد أبو يوسف.. لطرق موضوعا لم تكن له علاقة مباشرة بأفكار الستينيات الكبيرة ولا بأسماء مخرجها التى بقيت من حصيلة هذه المرحلة حتى الآن.. ولكنه على الرغم من ذلك لم يكن بعيدا عنها تماما.. لأن المجتمع المصرى كله كان يموج بالأفكار والطموحات والأحلام الكبيرة التى تكشف عنها كلها عن فجبة أكبر بعد ذلك بثلاث سنوات فقط.. هزيمة ١٩٦٧.

ولأن أحد عيوب السينما المصرية التاريخية، التقليد وركوب الموجة الشائعة أو الرائجة فى المجتمع حسب «الموضة» أو النغمة المطلوبة، فلقد كان هذا مفيدا فى



بعض الأحيان.. لأنه كان يدفع السينمائيين على الأقل إلى الخوض فى موضوعات «كبيرة» تدعو إلى قيم إيجابية، ويغض النظر عن إيمان صانعى الأفلام بهذه الأفكار.. فلقد كان مجرد ركوب الموجة مفيدا فى بعض الأحيان لأنه يعطينا فى النهاية موضوعا متقدما على الأقل أيا كانت طريقة معالجته، كهذا الموضوع مثلا الذى يقدمه «الرجال فقط»، والذى يبدو فى نظرتي لدور المرأة فى المجتمع منذ ربيع قرن، أكثر جرأة وتقدما من نظرة المجتمع للمرأة حاليا، حيث تراجعت القيم والمفاهيم أكثر، وإلى حد الدعوة إلى عودتها للبيت، لأن وظيفتها الوحيدة هى تربية العيال.. وغسيل الأطباق.. والجلبوس فى انتظار «سى السيد».. من هنا، فإن فكرة الفيلم التى تبدو متقدمة جدا ومستتيرة فى أيامنا هذه بالنسبة لتخلف النظرة السائدة إلى المرأة الآن، كانت عابية، جدا ومتسقة مع الجو العام الذى كان أكثر طموحا وتحضرا منذ ٢٦ عاما وفى نزوة الستينيات التى يتكرر لها الجميع الآن !

وفى «الرجال فقط» بلغت الجرأة إلى حد المطالبة بإقتحام المرأة حتى المجالات التى يتصور البعض أنها شاقة أو لا تتفق مع طبيعتها كائتى.. والمجال هنا هو البحث عن البترول.. ليس خلال الأبحاث على الورق وفى المكاتب - وهو ما يبدو أننا نكتفى به حتى الآن بدليل أننا لا نعثر أبدا على البترول! - وإنما عبر ذهاب الفتيات للتنقيب عن آبار البترول فى الصحراء نفسها.. فماذا يمنع؟

وكانت هذه بالضبط هى طموح المهندسة الشابة سلوى.. والمهندسة الشابة الهام.. والاثنتان تعملان فى شركة بترول يصر مديرها على أن تكتفى بالعمل فى مكاتب القاهرة.. وضد طموحهما فى أن تنهبا لمشاركة زملائهما من الرجال للبحث العملى فى حقول الصحراء نفسها.. لأنهما لا تقلان عنهم فى شئ - كنموذجين للفتاة المصرية المتعلمة الجديدة فى زهوة الستينيات .

ولابد من أن نعلم أولا أن «سلوى» كانت سعاد حسنى و «الهام» كانت نادية لطفي.. وهو أحد الأفلام القليلة التى جمعت بينهما، وكل منهما على قمة التناق كنجمة سينمائية.. يرفض مدير شركة البترول طلب المهندستين الشابتين الذهاب للبحث عن البترول أو استخراجها من الصحراء.. ولأن نادية لطفي تمثل الفتاة الأكثر عقلا ورياسة. بينما سعاد حسنى تمثل الفتاة الأكثر جرأة ومرحا وانطلاقا، فإنها تحت إحساس الإحباط تقترح على زميلتها وضع خطة تسمح شنب الرجال! بمعنى أن تثبت لهم أن المرأة ليست أقل قدرة منهم على العمل الشاق.. وهى تذكر أن

«فالتنيناء» صعدت إلى الفضاء.. حيث كان العالم مبهورا في تلك الاثناء - عام ١٩٦٤ - بصعود رائدة الفضاء السوفياتية مع الرجال في أحد الصواريخ .

وفي مقابل هذه الروح المتوثبة عند الفتاتين.. يتهرب مهندسان من مسؤولية العمل في الصحراء.. فتسافران بدلا منهما على أنهما رجلان. وبعد التكر في ملابس الرجال وشواربهم، ويافتعال الصوت الخشن.. مع أنه من الصعب جدا أن يصبح وجهان جميلان لسعاد حسنى ونادية لطفي رجلين تحت أى تنكر..

والفكرة عبثية كما نرى وغير مقنعة.. ولكن تنشأ عنها بالطبع مفارقات كثيرة طريفة.. المهندسة سعاد حسنى تصبح المهندس حسن فهمى.. والمهندسة نادية لطفي تصبح المهندس مصطفى عبد الله.

وفي معسكر شركة البترول في الصحراء تتعرفان على بقية العاملين هناك من الشباب: حسن يوسف في دور المهندس فوزى فايز الذى لا يكف عن الشقاوة الطريفة كعادته.. والمهندس أحمد إسماعيل الذى يقوم بدوره إيهاب نافع، الذى حاول لبعض الوقت أن يعمل ممثلا استغلالا لقوامه المشوق، وملامحه الوسيمة خصوصا بعد أن تزوج من الممثلة ماجدة التى كانت إحدى نجومات القمة حينذاك ولكن على الرغم من كثرة الفرص التى أتتحت لإيهاب نافع لبطولة أفلام لم يظفر بها غيره كان يفقد لأدوات الممثل الحقيقى، فتوقف واختفى تماما وغادر مصر كلها، وتحول إلى رجل أعمال في استراليا فيما اعتقد، وهو اليوم عاد إلى مصر. وبدا يشارك في ادوار تناسب سنه وشكله حاليا..

ثم هناك بعد ذلك المهندس الصارم الذى يشرف على العمل كله. يوسف شعبان! ولا يدري أحد كيف اقتنع هؤلاء جميعا بأن هاتين الشابتين الجميلتين القادمتين من القاهرة للعمل في حقل البترول يمكن أن تكونا رجلين فعلا، على الرغم من ملامحهما الأنثوية الواضحة.. ولجرد أنهما تلبسان ملابس الرجال وتضعان شاربين.. إلا إذا كان هناك جنس ثالث يجمع بين الرجولة والأنوثة!

ولكن سيناريو الفيلم يريد أن يلعب بالطبع على هذا التناقض.. فعلى الرغم من أن حسن يوسف وإيهاب نافع يشتركان في حجرة نوم واحدة، فالمنطقى أن يشترك الشابان الجديان في حجرة واحدة.. إلا أن الفيلم يجعل إيهاب نافع يطرد حسن يوسف من حجرته لتشاركه فيها نادية لطفي.. بينما ينتقل حسن يوسف إلى الحجرة الأخرى التى أقامت فيها سعاد حسنى..

طيب ليه؟.. لجرد أن تكون هناك بالطبع المفارقات التي لا بد من أن نتخيلها، حين تنام فتاة مبتكرة في ثياب رجل.. في الحجرة نفسها التي يشاركها فيها رجل، يفترض أنه لا يعرف هذه الحقيقة.. ثم لأن المطلوب من ناحية أخرى، أن يقع هذا في حب تلك..

ولكن عنصر «سوء التفاهم» - وهو من أهم عناصر تفجير الكوميديا - القائم على عدم معرفة الشبان بأن الضيفين الجديدين هما فتاتان.. يوقع الفيلم في مأزق غير مقصود.. فحسن يوسف يلاحظ زميله الجديد في الحجرة مليح الوجه ناعم الملمس رقيق اللفتات - لأنه سعاد حسنى بالطبع - فإذا به يقع في الإعجاب، «المريب» به ومن أول لحظة وإلى حد معاكسته.. بل ونكاد نقول مغالته.. وهذه كارثة بالطبع توحى بشنود مشاعره - لأنه لا يعرف إنها فتاة بالطبع - فكيف تصل المسألة إلى المعاكسة بعبارات من نوع «أنت بتركب الهوا»؟

ثم لأنه مجتمع رجالي مغلق، فنحن نرى هؤلاء الشبان الباحثين عن البترول يرقصون مع بعضهم في سهراتهم ليلاً.. ويكون من حظ حسن يوسف أيضاً أن يرقص مع زميله المهندس الجديد حسن فهمي.. فحتى لو كان هذا المهندس سعاد حسنى شخصياً المتكررة في زى رجل.. فكيف يهمس لها - أى له - حسن يوسف قائلاً: «يا ألد باش مهندس شفتي في حياتي» إلا إذا كان ايحاء غير مقصود بالطبع.. بالشنود الجنسي.. والعياذ بالله؟

وعلى ذلك فلقد مر هذا «اللغم» الخطير على الفيلم ومشاهديه بهدف الإضحاك.. وتتعاقب بعد ذلك مقالب سوء الفهم المشابهة، والنتيجة عن هذا الموقف المعقد.. فهناك مشاكل البنت عندما تخلع ملابسها ليلاً قبل أن تنام.. فإين تفعل ذلك.. وكيف تفك شعرها.. الذى تخفيه في «كومة من فوق رأسها»؟.. وكيف تتخل الحمام الذى يشاركها فيه رجل..؟

الأدهى من ذلك، ويهدف صنع الكوميديا أيضاً.. أن حسن يوسف مصاب «بهلع جنسى» من نوع ما يجعله ينهض بالليل فيما يشبه أحلام اليقظة.. لينقض على فراش شريكه في الحجرة ! فإذا كان هذا جائزاً عندما كان شريكه هو إيهاب نافع.. فما العمل عندما أصبح سعاد حسنى؟

والمشاكل نفسها تتعرض لها نادية لطفى في حجرتها مع أيهاب نافع.. ولكن مع مزيد من التعتل والوقار من الاثنين.. وبينما نرى الفتاتين تواجهان هذه المازق يومياً

وتبحثان لها عن حل، فهما ترفضان الاستسلام على الرغم من ذلك، والكشف عن حقيقتهما الأنثوية حتى لا يفتضح أمرهما.. لأنهما موجودتان هنا، لتحقيق إنجاز وهدف استراتيجي، وللتأكيد على أن الفتاة لا تقل قدرة عن الرجل.. والمقصود هو أن يتم هذا الإنجاز أولاً قبل أن تكشفوا للجميع عن كونهما فتاتين.. ولذلك فلا بد من الاحتمال وإلا انفضح السر وضاع كل شيء!

ولكن الطبيعي في الوقت نفسه أن ينمو الحب يوماً بعد يوم بين الفتاتين والشابين.. فهذا هدف أساسي آخر من أهداف القيلم.. وتبدأ نادية لطفي وسعاد حسنى تعترف كل منهما بمشاعرها للأخرى. ولكن المسألة الرياعية تزيد تعقيداً حينما تدخل السيناريو قصة فرعية لا ضرورة لها إلا زيادة التوتر واحتمالات الكوميديا.. فالفتاة الببوية صابحة التي تتعامل مع معسكر البترول بشكل ما، تقع هي الأخرى في حب سعاد حسنى.. باعتبارها «شاب مليح».. بينما أبن عمها الببوى الشرس (محمد صبيح) الذى يحبها ويريد أن يتزوجها - ولا ندري لماذا لا يفعل - يطاردها طوال الوقت بيندية!

وعندما تتأزم الأمور إلى هذا الحد، تعلن سعاد حسنى - باعتبارها الطرف الأضعف - عن رغبتها في التوقف عن اللعبة كلها.. فهى تريد الهرب والعودة إلى القاهرة.. ولكن نادية لطفي الأكثر قوة وتماسكاً. تهددها بأن العودة تعنى إنكشاف أمرهما بعد انتحال شخصية مهندسين رجلين.. وهو ما يحيلهما إلى التحقيق فى النيابة الإدارية.

ويتكرر المازق والمواقف الحرجة حتى يستهلكهما السيناريو تماماً.. فيقرر فى لحظة أن يعلن عن السر من أجل تعقيد تصاعدي أكثر للآزمة..

تنظر سعاد حسنى ذات يوم إلى أحد فساتينها التى اخفتها ولم تعد تستخدمها قائلة فى شوق، لأنها تريد أن تعود إلى طبيعتها الأنثوية.. «أه .. ياما أنت واحشنى»، وذات يوم تشعر بحزن لأن تنزل إلى نبع ماء قريب.. وبالماء.. وهى لا ندري أن إيهاب نافع يرقب «بالصدفة».. فيتأكد من حقيقة السر الذى كان يشك فيه من أول لحظة .. ويبوح به لحسن يوسف..

الآن أصبحت اللعبة كلها معروفة ولكنهما يقرران تجاهل الحقيقة واستمرار تعاملهما مع الفتاتين كثنهما رجلان.. فلقد وقعا فى حبهما. وانتهى الأمر.. ولابد من الوصول إلى النهاية الطبيعية بأى شكل ولكن مع مزيد من الاحتضان والاقتراب

الذى يمكن أن يكون بريئاً وعفوياً بين الأصدقاء من الرجال!  
وهنا تبذل الفتاتان محاولات مستميتة للدفاع عن جسدتهما على الأمل من «لمسات  
الأصدقاء» التى تدعى البراعة.. وفى لهفة محمومة تبحثان عن عينة من البترول  
ترسلنها إلى العمل للتأكد من كونها بترولاً.. وتجدان هذه العينة بالفعل فى بئر كان  
الامريكان قد حفروها ثم ردموها.. ولكن ها هى المهندسة المصرية تكتشف أن به  
بترولاً..

وفى انتظار نتيجة فحص «العينة» فى العمل ، تحدث المطاردات والمعارك الناشئة  
عن سوء الفهم، والتى لا بد منها قبل الوصول إلى نهاية أى فيلم مصرى قالبى  
الشرس محمد صبيح الذى يطارد ابنة عمه «صايحة» بالبندقية، يضبطها فى خيمة  
المهندس سعاد حسنى - وهو لا يعلم بدوره أنها امرأة - فيشهر سلاحه فى وجه  
الجميع انتقاماً لشرف البدو.. وبعد عدة مطاردات عبيطة يضرب الجميع.. ولا يملك  
حسن يوسف ألا أن يقبل «زميله المهندس» سعاد حسنى.. بينما يقبل إيهاب نافع  
زميله المهندس نادية لطفى.. فهما الوحيدان اللذان يعرفان حقيقتيهما.. ولكن باقى  
المعسكر.. لا يعرف من فيه هذه الحقيقة.

فكيف يرون مشهداً شنيعاً لأربعة مهندسين رجال.. يقبل كل زوج منهما بعضه  
بشبق شديد جداً.. فيعلن المشرف يوسف شعبان أن الكارثة قد اكتملت. وأن العار  
والشنار حل على الجميع، ولا بد من أن تكون هذه نهاية العالم!

وهنا تكون اللعبة الدرامية قد استنفذت أغراضها، ولا بد من كشف الأسرار لكل  
الأطراف.. فتفك الفتاتان جدائل شعرهما لإثبات حقيقتيهما ولتصحيح العلاقات  
طبيعية. وفى الوقت نفسه وبالمصادفة - كما هى العادة فى الفيلم المصرى - تجئ  
النتيجة من العمل، لتؤكد أنهما اكتشفتا البترول أيضاً فى هذه البئر! فالبنت إذن  
قادرة على الإنجاز بكفاءة الرجل نفسه.. لو أن المجتمع أتاح لها الفرصة فقط،  
وأخرجها من «ققص الحريم».. ويكون هذا هو المغزى الأخلاقى - بل والاجتماعى  
أيضاً - الذى يتحقق خلال النهاية السعيدة..

ونجد أنفسنا بعد نهاية الفيلم نتأمل بعض دلائله:

المجتمع كان أكثر تقدماً فى نظrote للمرأة منذ ربع قرن مما هو الآن.. وهذه كارثة  
بكل المقاييس!.. وفى تلك الأثناء كانت السينما المصرية أكثر تقدماً أيضاً مما هى  
الآن.. سواء من حيث الأفكار والقيم التى تتناولها.. أو من حيث قدرة الإنتاج على

إقتحام مجالات كهذه !.

فى «الرجال فقط» تجرؤ الكاميرا على الخروج إلى أجواء جديدة وشاقة، بعيدا عن الديكورات الخائقة والشقق المفروشة التى يجرى فيها التصوير الآن.. فأغلب مشاهد الفيلم تم تصويرها خارجيا فى مكانها الطبيعى.. وهى بشر بتحول حقيقية فى الصحراء.. وهو ما يجبن عنه الآن أى فيلم!.

من ربيع قرن أيضاً كان بوسعك أن تجمع بين نايه لطفى وسعاد حسنى فى فيلم واحد.. وكل منهما نجمة على القمة.. ولم تقل احدهما: «وحدى ويعدى الطوفان».. فقبل ظاهرة النجم الأوحـد كانت البطولة جماعية تحشد أكثر من اسم كبير فى عمل واحد.

لم تكن هناك مشكلة.. كان الناس أكثر بساطة.. والعبارة أكثر تواضعا.. ولذلك كانت الأفلام أجمل..!

## «إشاعة حب»

مدرسة فطين عبد الوهاب فى الكوميديا الراقية!

إذا كان صحيحا أن الكوميديا هى أحد أهم مكونات الشخصية المصرية حتى عند مواجهة الأزمات.. فمن الطبيعى أن تكون إحدى أهم وأنشط نوعيات السينما المصرية، هى الأفلام الكوميدية.. وهى ليست أكثر هذه النوعيات إقبالا من الجمهور على الإطلاق فقط.. بل إنها كانت وسيلة فاعلة فى الوقت نفسه للتعبير - حتى بالأسلوب الساخر - عن الواقع المصرى لمن يريد رصد مزاج وتغيرات وما يكمن تحت سطح هذا الواقع.

حتى حينما يبدو أن الممثلين لا يفعلون أكثر من أن يهرجوا ويهزلوا فيما يهاجمه النقاد ويترفعون عنه، فليس هذا إلا تعبير عن واقع نفسى واقتصادى - وأحيانا سياسى - يفرز بطبيعته هذا النوع من الهزل بل أن انتشار كوميديات ما يسمى الآن بفلام المقاولات التى يسندون بطولتها لممثل كوميدى أو أكثر، ليس سوى تعبير عن أزمة حادة ليس لدى المنتجين الذين يفرقون السوق الآن بهذه الأفلام لأنهم ليسوا سوى تجار يروجون للسلعة التى يدركون بأنوفهم الخبيثة أن السوق بحاجة إليها فى ظروف معينة، وإنما لدى الجمهور الذى يتقبل بالفعل هذه السلعة لأنه يريد أن يضحك على أى شىء ويأتى مستوى... فظروف الجميع فى حاجة إلى ذلك.

الكوميديا فى السينما المصرية كانت دائما «ترمومتر» لقياس أشياء كثيرة.. وربما بأبسط وأوضح مما نقيسه حتى تيارات الواقعية فى هذه السينما، فضلا عن أنها هى نفسها كانت من أكثر نوعيات الفيلم المصرى نشاطا وحيوية - لأنها الأنجح - وبالتالي أكثرها أيضاً اختلافا وتغيرا لنفسها.. سواء إلى الأحسن أو الأسوأ حتى

أصبحت ضرورة لازمة، حتى للنوعيات الأخرى ولو كانت تقيضا لها.  
فالتراجيديا الفارقة ليوسف وهبى نفسه كان فيها دائما «منسوب» الكوميديا: من  
فؤاد شفيق إلى بشارة واكيم.. فما بالك باللون الغنائى الاستعراضى الناجح هو  
نفسه ودائما لدى المتفرج المصرى، وهو الأقرب بطبيعته لأن يكون عنصر الكوميديا  
فيه قويا جدا؟!.

ومن هنا، ربما كان تتبع وتمييز مدارس وأساليب محددة فى الكوميديا  
السينمائية المصرية، عن أى نوعية أفلام أخرى.. فمن الصعب مثلا تمييز ميلودراما  
يوسف وهبى عن ميلودراما حسن الإمام، لأن الاثنين يصدران من منبع واحد..  
بمعنى أن حسن الإمام خرج من معطف أستاذه يوسف وهبى.. بينما من السهل  
جدا تمييز كوميديا نجيب الريحانى عن كوميديا إسماعيل ياسين. لأن كلا منهما لا  
علاقة له بالآخر لا من قريب ولا بعيد.. فإذا قلنا أن فارق الزمن جعل هذا تعبيرا..  
عن عصر وذاك عن عصر آخر وأن لكل منهما مزاجه الخاص حتى فيما يضطك.  
فسوف نجد أنه حتى فى كوميديا الزمن الواحد سوف نلاحظ هذه المدارس  
المستقلة.. فكوميديا الريحانى لا علاقة لها من أى باب بكوميديا معاصره على  
الكسار.. حتى فى بداياتهما عندما كانا يتنافسان على المسرح.. هذا فى عماد  
الدين، وذاك فى روض الفرج.

فالمدارس، أو لنقل الأساليب. كانت واضحة ومحددة فى الكوميديا السينمائية  
أكثر من أى سينما أخرى.. وهى أساليب ليست مرتبطة بتغيير المراحل فقط.. وإنما  
قد ترتبط بالنجم الكوميدى نفسه قبل أى شيء.. فلأنه هو المطلوب أساسا حسب  
قدرته على إضحاك الناس.. فلهذه الأقوى بين كل ممثلى النوعيات الأخرى وأيا كانت  
مواهبهم فممثلا فطرى تماما مثل على الكسار استطاع أن يخلق نوع الكوميديا  
السينمائية الخاصة به ويطابعه أو قدراته، ويفرضه بالضرورة على الكاتب والمخرج..  
«فكوميديا الممثل» هى العنصر الأساسى الذى يصاغ الفيلم كله من حوله من  
الكسار إلى عادل إمام فى أيامنا هذه.. وبالتالي.. فأكثر مدارس أو أساليب الفيلم  
الكوميدى تميزا هى التى تنسب لممثل ما، فى اختلافه عن الممثل الآخر.. وكوميديا  
الكسار مختلفة بهذا المفهوم ويوضوح عن كوميديا الريحانى.. وبالقيااس نفسه يمكن  
القول عن كوميديا النابلسى وإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ومحمد عوض.. وصولا  
إلى كوميديا عادل إمام وسمير غانم ويونس شلبى..



ومن الصعب أن نقول بأن الفيلم الكوميدي كان يختلف باختلاف المؤلف.. لأن أزمة هذا النوع بالذات في السينما كانت دائما في ندرة المؤلف... فضلا عن الأزمة الأصلية في عدد كتاب السيناريو الذين يجيدون الحرفة فعلا على مدى تاريخ السينما المصرية كله.. فما بالك بالكتابة الكوميدية التي هي أصعب أنواع الكتابة، وفي السينما حتى أكثر من المسرح الذي قد تكون شروطه أسهل، وهي مسألة لا أدعي أنني أعرف هل هي خاصة بالسينما والمسرح في مصر فقط أم في العالم كله..

ولكن أيا كان الأمر فنحن لا نستطيع أن ننسب كوميديا سينمائية خاصة لمؤلف ما.. فلم يتخصص أصلا في هذا اللون من الكتابة إلا عدد محدود جداً لم يتميز منهم سوى بديع خيرى والريحاني في أعمالهما المشتركة.. ثم أبو السعود الإبياري وهو أهم الأسماء في الفترة التي تلت الريحاني وحتى الآن على مستوى الكم والكيف معا ثم من بين محاولات «لتجريب» الكوميديا من بعض كتاب السيناريو الذين لم يتخصصوا في الكوميديا مثل سيد بدير وعلى الزرقاني وعبد الحى أديب، لا نستطيع أن نكتشف خيوطا متصلة بهم إلا عند على سالم وبهجت قمر، وهما قادمان من أصل مسرحي رغم ذلك... بل وقد يكون مفاجعا - وأرجو ألا يكون حقيقيا - أن الكتابة الكوميدية توقفت تماما بعد هؤلاء... إذا كنا نتحدث عن كوميديا حقيقية ومحترمة وجديرة بالمشاهدة...

ولعلنا نجد الموقف نفسه بالنسبة لمخرجي الفيلم الكوميدي .. فمن الصعب أيضا أن ننسب مدارس ما متميزة لهذا المخرج أو ذاك .. فإفلام على الكسار البدائية السانجة أخرجها توجو مزراحى مثلا من دون أن نستطيع أن نصنفه وباطمئنان كمخرج متخصص في الكوميديا .. بدليل ان افضل وأهم افلامه على الإطلاق وهو فيلم «ليلي» كان تراجيديا فاجعة عن «غادة الكاميليا» .

ورغم أن نيازي مصطفى هو الذى اكتشف فى البدء طاقات الريحاني الهائلة فى السينما، فلا يمكن اعتباره أيضا متخصصا فى الكوميديا - رغم استمراره فى هذا اللون من ممثل إلى آخر - باكثر مما كان متخصصا مثلا فى افلام الحركة او «الاكشن» التي كان أول من برع فيها فعلا ...

ثم كانت لأنور وجدي بصمات كوميدية واضحة .. ولكن ليس فى أكثر من استخدامه بذلك، لعناصر كوميدية ناجحة مثل إسماعيل ياسين وشكوكو وبشارة واكيم .. كمجرد «مكملات نجاح» لأفلامه الغنائية لليلى مراد ..

الوحيد الذى يمكن اعتباره مخرجاً كوميدياً بالمعنى الحقيقى .. وبالتالى صاحب مدرسة أو أسلوب كانت له ملامحه المحددة والمميزة وساهم فعلاً فى ترقية وتهذيب وتطوير مفردات الكوميديا السينمائية كان فطين عبد الوهاب .. فهنا مخرج يفهم لغة السينما أولاً بحيث لا تظل مجرد مسرح يعتمد على الحوار أو على قدرة الممثل الكوميدى الخاصة على الاضحاك .. ثم هو نفسه يملك حساً كوميدياً بحيث يضيف حتى للحوار المكتوب أو للموقف فى اثناء التصوير، أو يجيد توظيف «وتهذيب» قدرات الممثل الكوميدى .. فإذا كان نيازى مصطفى بارعا فى إستخراج الكوميديا من «الصورة» .. باعتباره «تقنياً» بارزاً وخلاقاً فى إمكانات السينما، فإن فطين عبد الوهاب كان بارعا فى استخراج الكوميديا من الموقف، ثم «توليد» الموقف من الموقف، وتوجيه قدرات الممثل إضافة لقدرته الفذة أيضاً على «تلوين» الممثل، (بمعنى تفجير الجانب الكوميدى فيه الذى قد لا يدركه هو نفسه)، حتى يخرج من صورته التى قد تكون جامدة أو وقورة أو حتى مجرد «خفيفة الدم» ولكن ليس بما يكفى ويجرأ على اقتحام مجال الأداء الكوميدى الصرف .. فهو الذى حول شادية إلى ممثلة كوميدية من الطراز الأول فى سلسلة أفلامه لها، بل أنه هو الذى حول يوسف وهبى «بعبع» التراجيديا المرعب، إلى ممثل كوميدى افضل منه تراجيدياً فى فيلم «إشاعة حب» الذى نتحدث عنه اليوم، باعتباره نموذجاً مثالياً ليس لسينما فطين عبد الوهاب فقط .. بل للكوميديا السينمائية الراقية التى دفعها فطين عبد الوهاب دفعات هائلة إلى الأمام بالنسبة للمستويات التى كانت شائعة فيما قبل فطين عبد الوهاب... وه «إشاعة حب» فيلم ينتمى لمرحلة الستينيات التى نقول دائماً أنها كانت مرحلة ازدهار السينما المصرية فى كل المجالات ...

كان عرضه الاول يوم ٢١ نوفمبر (تشرين الثانى) عام ١٩٦٠ فى سينما «ميامى» بالقاهرة، وانتجته جمال الليثى وصوره كمال كريم، عن سيناريو كتبه محمد ابو يوسف لقصة شارك فى كتابتها مع على الزرقانى الذى انقرد هنا بكتابة الحوار.. أما مجموعة مغنى الفيلم فما زال ممكناً أن ترعب الآن أى منتج .. بينما تثير حينئذ أى متفرج إلى تلك الايام الغنية «والكريمة جداً» .. فتصوروا فيلماً يمكن ان يضم فى وقت واحد: سعاد حسنى، عمر الشريف، يوسف وهبى، هند رستم، عبد المنعم ابراهيم، ثم «وفوق البيعة» عادل هيكل أيضاً الذى كان أحد أشهر وأهم نجوم الكرة حينذاك حيث كان حارس مرمى النادى الأهلى ...

والجديد نسبيا في «إشاعة حب» أن فطين عبد الوهاب يتجرأ مرة ليجعل أحداث فيلم ما تحدث في مدينة أخرى ليست القاهرة ....

فالسینما المصرية لا تتصور أبدا أن مصر ليست القاهرة .. وأن عشرات المدن الكبيرة والصغيرة الأخرى يمكن أن تكون فيها حياة أيضا .. وناس يعيشون هذه الحياة وبالتالي يمكن أن تكون لهم مشاكلهم ورغباتهم وأحزانهم ومسراتهم .. وفي الحالات النادرة فقط التي تجرؤ فيها الكاميرا على مغادرة قصور وبيكورات أو كباريات القاهرة، تكون الموضوعات عن الفلاحين مثلا .. فترى السينما المصرية أنه سيكون غريبا نوعا ما أن يتم تصوير الفلاحين أيضا بحقولهم في القاهرة ....

ولكن في «إشاعة حب» تقع الأحداث كلها في بورسعيد، وهي مدينة صغيرة نسبيا ولكن مهمة جدا لأنها تقوم على ثانی أهم ميناء مصرى بعد الاسكندرية هو المدخل الصوي لقناة السويس على البحر المتوسط .. وبالتالي، كان يمكن أن تستخلص منها السينما المصرية موضوعات شيقة ومختلفة عن طبيعة مجتمع مغلق يقوم في الوقت نفسه على التجارة وتبادل العلاقات والخدمات مع جنسيات من كل العالم .. فأقلام الموانئ من أغنى وأخصب الأقلام بالموضوعات والأحداث في سينما العالم كله، ولكن الميناء في الفيلم المصرى هو مجرد «نزوة» تخطر للمخرج أيضا لصنع مشهد أو مشهدين عن إنزال شحنة ما ، من مركب تنتظرها العصابة .. غالبا !!

ولكن فطين عبد الوهاب يصور فيلمه بالكامل في بورسعيد من دون أى عصابات ... وإنما مجرد مجتمع ضيق ومغلق - قبل مسألة السوق الحرة في بورسعيد بالطبع بحيث يصبح ممكنا أن تصبح العلاقات معروفة وتحت أبصار الجميع، وبحيث تتوالد الإشاعة وتنتشر بأكثر مما تضيق في زحام القاهرة ..

باستثناء ذلك، لا تختلف أحداث الفيلم في بورسعيد عنها في القاهرة .. فهناك شركة ما يملكها ويديرها يوسف وهبى أو «عبد القادر النشاشي» ويعهد بإدارتها لابن أخيه «حسين» أو عمر الشريف .. الشاب الخجول المهذب عديم الخبرة ولكن شديد الاستقامة .. ويبرع يوسف وهبى في أداء دور العم الكهل خفيف الدم الذى يأخذ الامور ببساطة رغم خبرته الواسعة بالحياة، والذى لا يكف عن السخرية من الجميع وأولهم زوجته المزعجة سليطة اللسان التى تدعى الارسقراطية، بأن يذكرها باستمرار بأصلها الذى يعرفانه معا ..

ومشاغبات يوسف وهبى في هذا الفيلم مع زوجته من أخف المشاهد بما،

وتكشف عن قدرة هائلة عند يوسف وهبى فى الأداء الكوميدي، أبرع بكثير من أدائه التقليدى للمأسى والفواجع .. ولقد كنت اتسائل دائما وأنا أعجب بيوسف وهبى فى الكوميديا: هل أخطأ هذا الفنان الكبير فى إختيار الطريق عندما ضيع حياته فى الفواجع .. أم أننى أنا الذى لا أفهم !

ويتخايب يوسف وهبى وهو يلاحظ أن ابن أخيه الساذج عمر شريف - الذى لعب دوره ببراعة أيضا وهو نور الشاب التقليدى الذى يثبت النظرة دائما فوق انفه مداريا ارتبأكه ببراعة - واقع فى حب ابنته الجميلة «سميحة» (تلعب النور سعاد حسنى وهى فى قمة شبابها «وطزاجتها») ..

وتصوروا سعاد وهى اقرب الى الطفلة منذ ثلاثين سنة .. فيحاول أن يحرض ابن أخيه «اللبخة» هذا، على مغازلتها بشيء من «الدرجة» .. خصوصا عندما يهبط على البيت فجأة ابن خالتها الشاب الرقيق المدلل الذى لا يجيد شيئا سوى أحدث الرقصات والأغاني .. ومع ذلك تبدو الفتاة وصديقاتها - ومنهن رجاء الجداوى فى شبابها او مراهقتها هى ايضا - شديداً الانبهار بهذا النموذج التافه، بالمقارنة مع نموذج الشاب الجاد المستقيم حتى ولو كان «بقة قديمة» والذى يمثل عمر الشريف ويريده الاب زوجا لابنته ..

فى تلك الاثناء - عام ١٩٦٠ - كانت هناك موجة فى السينما المصرية تسخر من نموذج الفتى الرقيق هذا .. الذى يتهدل شعره على جبينه ويلبس الملابس الضيقة، ولا يجيد شيئا سوى الرقص والغناء طوال الوقت .. وهو نموذج قد يكون انتشر نسبيا فعلا بين الشباب فى تلك الفترة .. وتصورت السينما والصحافة المصرية أنه انعكاس أو تأثر بشخصية جيمس دين الممثل الأمريكى الشاب الذى أصبح أسطورة والذى كانت أفلامه الثلاثة قد عرضت فى القاهرة فعلا دون أن يفهمها أحد لا فى السينما أو الصحافة - حين فهموا شخصية المراهق المتمرد على أزمتته مع عائلته ومجتمعه كما كان جيمس دين بالفعل، على أنها شخصية الشاب الرقيق -!

وفى مشاهد شديدة العنوية والطرافة .. يحاول يوسف وهبى أن يلحق عمر الشريف بعض دروس الغزل التى يقتحم بها قلب ابنته سعاد حسنى، قبل أن تقع تماما فى حبال ابن خالتها التافه .. ويستعين فى هذه الدروس العملية بعبد المنعم ابراهيم الذى لا يدري كالعادة موقعه بالضبط من هذه الشخصيات .. ولكنه لابد أن يكون موجودا فى كل الأفلام بهدف الاضحاك .. مع أن «يوسف بك» التراجيدى

يضحكنا أكثر منه بكثير .. ويلعب عبد المنعم ابراهيم دور الفتاة التي يفترض ان يلقي عليها عمر الشريف من باب «التمرير» عبارات الغزل التي يلقيها اياها عمه يوسف وهبي .. ولكنها على لسان الفتى الساذج تتحول إلى كارتة .. وطبعي ان تستمر سعاد حسني بالتالي في اعجابها بقربيتها المدلل، غير مدركة لقيمة عمر الشريف الجاد ونموذج الشاب المثالي ..

وهنا تتفق عبقرية يوسف وهبي عن حيلة غريبة .. فيما أن مراهقات تلك الأيام يتهافتن على الشاب الخبير أو «اللون جوان» صاحب العلاقات العديدة ويحتقرن الشاب الانتطواني المذهب أيا كانت قيمته - واطن أنهن ما زلن كذلك حتى الآن وفي أى عصر - فهو يرسم خطة شيطانية لابن أخيه الساذج يظهره فيها خبيثا بحيث اخفى على الجميع انه على علاقة بهند رستم شخصيا - وباسمها الحقيقي كنجمة - والتي كانت «ملكة الاغراء» التي يهيم كل الرجال بحبها في ذلك الحين .. بينما هي تهيم في حب هذا الشاب الساذج «مدعى البراعة» إلى حد إرسال صورة لها عليها عبارات الوله الشديد وذكريات اللحظة الجميلة .. وفوقها توقيع ملتهب بشفتي هند رستم، وباللون الاحمر الذي طبعه يوسف وهبي شخصيا بشفتيه ...

وتتطلى الحيلة فعلا على سعاد حسني حينما تكتشف أن هذا الشاب الخامل الذي كان قريبا منها دائما من دون أن تلتفت «لواهبه» .. أوقع في حباله هند رستم نفسها ومن دون أن يبدو عليه أى دليل على ذلك.. فلا بد أنه فاتن النساء إذا.. ولابد انه يملك قدرات غامضة لم تتركها هي ولا صديقاتها الطائشات مثلها .. ولكن ادركتها هند رستم بكل خبرتها ....

وهنا، وسط هذا الجو الكوميدي الطريف، يقول الفيلم مقولة مهمة جداً أيضا عن تفكير الناس العقيم .. فهم يحكمون على غيرهم - حتى في مجالات العواطف - حسب المظهر أيا كان خداعه وبغض النظر عن قيمة الانسان أو حقيقته في ذاته .. ومن يدعى البراعة أو «الفتاكة» فلا بد أنه كذلك فعلا .. أما المذهب المتواضع الذي «يمشى جنب الحيط» فلا يلتفت له أحد .. بينما الشخص هو نفس الشخص لم يزد عليه أى شيء .. ولكن إذا كان على علاقة بامرأة صارخة الجمال، فإنه يصبح فجأة وسيما وجذابا في نظر الاخريات !

ومن ناحية أخرى، فليس المهم هو جوهرك الحقيقي .. وإنما ما يشاع عنك .. أو ما يكشف عن سره فجأة .. ومن دون أى تأكيد من صحته .. لأنه سرعان ما يشيع

وينتشر .. ولأن لدى الناس ميلا فطريا لاعتناق الاشاعات أو الفضائخ .. وهم أحيانا أن لم يجنوها يخترعونها .. ثم يصنقونها بعد ذلك ..

نحن نرى سعاد حسنى تهيم فجأة إعجابا بعمر الشريف وكأنها اكتشفته للمرة الأولى .. فتبدأ هى فى ملاحظته .. ثم تبدأ صديقته المراهقات يحسدنها على ذلك .. بينما عمر الشريف من ناحيته، وحسب توجيهات عمه الماجن ولكن الخبير بخبايا البشر لا ينكر علاقة ابن أخيه بهند رستم .. وعندما يبدو أن الخطة تسير بنجاح تحدث المفارقة المذهلة ..

إن هند رستم الحقيقية تجيء إلى بورسعيد للمشاركة فى إحياء حفل من حفلات «اضواء المدينة» التى كانت معروفة حينذاك ... ومن قيم الفيلم الجميلة حقا قبول نجمة كبيرة المشاركة فى أحداث كهذه وباسمها الحقيقى .. وفى دور ليس كبيرا أو تقبل فيه أن تكون ممثلة ثانوية مع سعاد حسنى .. ثم أن تقبل ثالثا أن يقال فى الفيلم أن عادل هيكल حارس مرمى النادى الأهلى والذى يظهر بشخصيته الحقيقية أيضا هو خطيبها. الأحق الذى يغار عليها بجنون ...

وبالمناسبة فهو ممثل ردىء جدا .. رغم أن كل دوره كان أن يضرب كل من يقترب من حبيبته ...

إننى أشك كثيرا فى توافق ممثلة ما، أيا كان مستواها هذه الايام، وتفعل ما فعلته هند رستم عن رضا فى هذا الفيلم .. وهو ما كان دليلا على سيادة الروح الفنية الحقة والمتفهمة فى تلك الايام وقيل أن يتحول كل ممثل إلى عبقرى .. وكل ممثلة إلى فنانة ونجمة الجماهير !!

وتحدث بعد ذلك سلسلة «السوء تفاهم» التى لا بد منها فى موقف يصل الى نبروته ويجيد قطين عبد الوهاب تركيبه وتنفيذه بحسه الكوميدي العالى وخبرته فى هذا النوع من الكوميديا الراقية ...

فأسرة يوسف وهبى، بما فيها ابنته سعاد حسنى وابن أخيه عمر الشريف، يحضرون حفل «أضواء المدينة»، بالطبع، والذى تقدم نجومه هند رستم .. وبعد أن يكون الشاب الخليع قد أشعل الفتيل بينها وبين خطيبها الغيور عادل هيكل الذى يهدد الجميع بمسدسه عندما يكتشف هذه العلاقة الوهمية بين خطيبته وهذا الشاب الذى لم يخطر له على بال، وبينما تقدم هند رستم الفقرات الفنية على المسرح .. تكون بلغتها هذه الاشاعة الكاذبة التى تربط بينها وبين هذا الشاب الذى لم يخطر

لها على بال هي الأخرى .. ولكنها من أجل تصعيد الموقف وبعدم ضاقت ذرعاً  
بغيرة عادل هيكال العمياء التي أفسدت كل علاقاتها بمعجبيها، تتظاهر هي أيضاً  
بأنها على علاقة بالفعل بعمر الشريف من أجل أن تلقن خطيبها درساً في عدم  
التهور .. فتتأزم الأمور أكثر حتى يطارد كل الأطراف بعضهم البعض إلى أن يصلوا  
إلى المسرح نفسه ويظهروا أمام الجمهور الذي يتصور أن هذه المطاردة جزء من  
الحفل .. وهي حيلة كوميدية معروفة أصبحت فيها الأحداث الحقيقية جزءاً من  
أحداث المسرح ...

والجمهور يصفق للجميع .. ولكنه يصفق هنا لعمر الشريف الذي يقبل سعاد  
حسنى بعدما اكتشف كل طرف حقيقة الموقف !

وينتهى فيلم جميل ليس المهم فيه هو استعراض أحداثه هنا على الورق .. لأن  
قيمة الفيلم تكمن في مشاهدته على الشاشة.. ولكنه نموذج لتناول الموضوعات  
البسيطة في إطار من الكوميديا الراقية التي برع فيها مخرج فنان مثل .. فطين عبد  
الوهاب.

## «العفاريت».. الذين كان يمكن أن يكونوا أجمل بكثير !

عندما أمسكت بالقلم وقبل أن أكتب كلمة واحدة عن «فيلم العفاريت» حدثت مصادفة غريبة .. جاعى على التليفون صوت مخرج شاب سيعرض أول فيلم له على الجمهور فى العيد وفى دار سينما أجنبيه تعودنا على أن نسميها «مقبرة الافلام» .. ومع ذلك يرفض المنتج الانفاق على أى دعاية أو «أفيش» فى الشارع أو «تريار» أو حتى «شريحة» فى التلفزيون .. ووسط المناقشة غير المتكافئة وسط جبابرة الشاشة.. فيلمان لعادل إمام وفيلم لنبيلة عبيد .. وسألت المخرج الشاب الذى يلتقى بالناس لأول مرة : شىء مدهش جدا .. كيف يريد منتج لفيلمه أن يفشل .. ألا يهمه حتى أن يسترد فلوسه؟ .. وكانت الاجابة أكثر غرابة ..

فالمنتج يرد الصفقة لبطله فيلمه بعد أن أوقفت التصوير فى فيلم سابق من إنتاجه ومن إخراج مخرج شاب أيضا بعد أن بدأ العمل لبضعة ايام فقط .. وهو الآن يريد إظهارها كممنغلة فاشلة حتى لو خسر فلوسه هو شخصيا .. !

وهى مسألة لم تعد غريبة فى حالة الفوضى الخرافية التى تسود كل أوضاع السينما الآن .. ولكن ما جعلنى أرويها هو أننى كتبت أفكر فى نفس اللحظة فى أن أبداً الحديث عن فيلم «العفاريت» بالحديث عن الموقف الصعب الذى نضع فيه الشباب الذين اقتناعهم بدخول معهد السينما باعتبارها علما وقنا وكذا وكا .. وطالبناهم بصنع أشياء جديدة أو جادة أو معقولة على الاقل يغيرون بها وجه السينما التجارية القبيح .. ثم تركناهم وحدهم وجها لوجه أمام أوضاع سينما لاتسمح بنى جودة أو معقولة وكل أطرافها على الاطلاق متفقة على كراهية السينما بل وكراهية حتى نفسها .. فبأى حق نحاسب هؤلاء الشبان من أبراجنا العاجية على



أى شىء ؟!

إن المخرج الذى رفض المنتج الاعلان عن فيلمه الأول هو خريج معهد السينما.. والمخرج الآخر الذى أوقفت النجمة العمل فى فيلمه بعد أيام قليلة فقط ويبنون إبداء أسباب هو خريج معهد السينما .. وما يربطهما بفيلم «العقاريت» هو ان كاتبتة ماجدة خير الله هى خريجة معهد السينما هى أيضا .. ويخيل الى من خلال هذا الفيلم نفسه انها تتعرض فى «السوق» لأشياء مماثلة .. فهى تحاول العودة فيه الى خط تصور انها كانت تحاول ان تبدأ به فى تجاربها الأولى .. ففى «امراتان ورجل» و«الخاتم» اقتراب من المشاعر الانسانية بين رجل وامرأة أو حتى رجل وطفل ..

ونوع من النسيج العاطفى الرقيق الذى يمكن ان تحاصرهم ظروف الواقع القاسية حتى تهزمه .. وهو نوع افتقده افلامنا فى غمار سباقها المحموم نحو العنف والدم والمخدرات وبعض ما تيسر من العرى والقبح والابتذال .. ولكن ماجدة خير الله نفسها تخرج فى «العجوز والبلطجى» عن هذا الخط الناعم الانسانى الذى ما صدقنا ان عثرنا على كاتبة - سيدة - تصورنا أنها يمكن ان تواصله حتى «سحبته» تيارات العنف والدم و«الشخص» الغريب الذى يقفز فى الهواء صارخا صرخات هستيرية مرعبة لم يهبط بعدها الى الارض حتى الان فيما اعتقد .. مع أن فكرة العلاقة بين المجرم العجوز التائب الذى فقد كل شىء وغربت شمس عالمه كله .. والمجرم الشاب الذى يراه يكرر تجربته فى خطواته الأولى كانت فكرة جيدة جدا يمكن أن تصنع فيلما أرقى وأكثر عمقا .. ولكنها تصورات النجاح التجارى الساحق المرتبطة بالعنف والدم والكاراتيه وكأنه لم يعد ممكنا أن تتجعب أى أفكار أو أنواع أخرى من السينما ومع جمهور لا يمكن أنكار مدى انهياره وتخلفه وميله الى الغلظة حتى لم تعد تحرك مشاعره الا السكاكين .. ومادام أكبر نجومه المفضلين يفرقون له الشاشة بالرشاشات !

باستثناء الأقوياء جدا الذين استطاعوا تثبيت أقدامهم وفرض مواهبهم وسط صعوبات إنتاجية شرسة .. لا تستطيع العناصر الجديدة انتزاع مكان لها وسط عملية سينمائية هى راکدة ومضروية فى الأساس .. إلا بالدخول فى الدائرة التجارية المطلوبة بتقديم تنازلات يضطر لتقديمها حتى الأقوياء أنفسهم .. من أجل «تسريب» هذه الفكرة الجيدة أو تلك القيمة المعقولة وعلى طريقة «عسكر وحرامية» بين المبدعين من ناحية والتجار والجمهور السيئ من الناحية الأخرى ..

«العفاريت» يبدأ فى نفس جو عصابات المخدرات التى تنتقم من ضابط بوليس شاب افسد احدى عملياتها باقتحام بيته وقتله وخطف ابنته الطفلة .. ولكن ليخرج من هذه المقيمة العنيفة كائنها «البريتيف» الذى لايد منه .. ويصبح موضوعه الاساسى بعد ذلك هو محنة الأرملة مذبحة برامج الأطفال مديحة كامل التى فقدت طفلتها بينما عليها أن تمتع أطفال الآخرين وتسليمهم .. بينما تكون الطفلة بعد ست سنوات قد أصبحت «عفرية» صغيرة مشردة وقعت فى وكر عصابة خطف الاطفال واستخدمهم فى أعمال النشل وترويج المخدرات .. وهو الوكر الذى تقوده نعيمة الصغير والذى رأيناه فى أفلام كثيرة - بنفس الديكور والمفردات تقريبا - ولكن برع عاطف سالم فى تقديمه فى «جطلونى مجرما» بأفضل بكثير مما يقدمه حسام الدين مصطفى هنا .. فنحن مثلا نندهش حينما نرى عصابة خطيرة تخطف وتحرك وترعب تماما نحو ثلاثين طفلا .. ومع ذلك مكونة من سيدة واحدة هى نعيمة الصغير وليس معها مساعد ولا «صبي» واحد وبنون أن ندرى كيف تسيطر وحدها على كل هذا العدد من الاطفال .. وما هو السر إذن فى أن أحدا منهم لم يفكر فى الهرب منها إلى أن قررت الطفلة هديل الهرب فاتضح أن ذلك سهل جدا .. فهل هو بخل انتاجى فى استئجار كومبارس واحد أو اثنين أم هو عدم اكتراث فى التنفيذ ..

إن مشكلة هذا الفيلم الأساسية هى مسألة «التنفيذ» هذه .. فكل شيء مصنوع باستئجال وعدم عناية .. وهو شيء لايد أن يدهشنا من مخرج يملك خبرة حسام الدين مصطفى على الاقل فى أفلام الحركة وأوكر العصابات على مدى ثلاثين سنة وكانت أفلامه الاولى تتميز بالدقة التكنيكية التى لم ينكرها أحد ..

لقد كان فى إمكان فيلم «العفاريت» أن يلعب جيدا بعنصرين هامين جدا أصبحنا نفتقدهما تماما فى السينما المصرية ليصبح فيلما أجمل من ذلك بكثير .. أولا أن تكون البطولة ظريفة وموهوبة فعلا حققت تجاوبا سريعا مع المشاهدين وعلى النحو الذى فعله أنور وجدى مثلا مع الطفلة فيروز وبنكاء كبير .. أو على النحو العبقري الذى يستخدم به عاطف سالم الاطفال ويحركهم .. مع ان الخطوط الدرامية فى «العفاريت» قوية بما يكفى لتتابع لهفة أم فقدت طفلتها .. ثم تشويق البحث عن هذه الطفلة وهل ستعود إلى أمها أم لا بينما نتابع فى نفس الوقت مغامرات هذه الطفلة الشقية الظريفة فى خطوط لا تلتقى بالطبع مع خط الأم إلا فى نهاية الفيلم .. فما بالك أيضا إذا كانت هذه الأم أيضا مقدمة برامج فى التلفزيون بكل ما يتيح هذا

من إمكانية استعراضات واغان تشيع البهجة فى الفيلم لتقطع بين وقت وآخر خط الميلودراما الحزينة الموازى .. كل هذا افلته المخرج، ليكتفى باستعراض واحد للألم مديحة كامل غنت فيه بصوت غير صوتها افقدتها المصادقية وكان أفضل منه بكثير أن تغنى بصوتها هى أيا كانت رداثته .. بينما كان الاستعراض نفسه فقيرا وركيكا سواء فى التصميم أو سوء توظيف الطفلات الراقصات بدلا من صنع فيلم أطفال مبهج كل مادته موجودة.. وموضوعه يسمح بذلك ..

العنصر الثانى الهام جدا الذى افتقدناه فى أفلامنا من زمن بعيد وافلته الفيلم من يديه باستهتار شديد .. هو أن نعود مرة أخرى فنرى فيلما بطله مطرب شاب وناجح جدا عند شباب هذه الايام خاصة وأنه مطرب متحرك أيضا لايقف أمام الميكروفون مثل «الطزانة» فلا يصلح للسينما الا بصعوبة .. ولكن عمرو دياب - وهو ناجح جدا وظريف فى أول أفلامه - لا يتم استخدامه جيدا مع أن هناك خط علاقة الصداقة التى تربط بالطفلة المشردة ومحاولته انقاذاها من عصابة المخدرات .. والذى كان يمكن أن يصنع مشاهد واغانى ومواقف شديدة الجمال والعذوبة .. ولكننا نفاجأ بنفس اغانى عمر دياب التى يعرفها الجميع من الشرائط .. حسن جدا.. قد يكون الهدف هو استغلال شهرة الاغانى . فلنوظفها أنن توظيفا سينمائيا جديدا ..

ولكننا نصعق عندما نرى المخرج يصور حقلا جاهزا للمطرب فى ملاهى سندياد بدون أى تدخل أو اضافة منه .. بل والصوت حتى ليس «سنكرون» مع الصورة ثم فى الاغنية الخاصة بالفيلم والهامة جدا دراميا والتى يوجهها عمرو دياب خصيصا للطفلة الضائعة لكى تعود عندما تراها فى التلفزيون - لاحظ ان نعيمة الصغيرة رئيسة العصابة المخيفة توفر للأطفال فى الوكر تلفزيونا ملونا - ولم يكن ناقصا إلا سننوتشات الهامبورجر .. فى هذه الاغنية التى يشارك فيها الاطفال نجد المطرب جالسا على البيانو لا يتحرك .. وفى الظلام وكان عمرو دياب يوجه الاغنية لأمنا الغولة نعيمة الصغير شخصا وليس للطفلة هديل ..

هناك بعد ذلك «كلفته» فى كل شىء وعلى حساب افكار ومواقف كان يمكن أن تكون اقوى بكثير .. كوضع اكياس الهيروين فى «سبت» ورشها على الاطفال كئثها أكياس لقيق ليوزعوها على زبائن لا نراهم على الاطلاق مع أن هذا كان يمكن أن يكون عنصر إثارة .. ويبدو أن هناك أشياء أو مشاهد ناقصة بسبب الاستعجال ..

والا كيف توصل البوليس مثلا الى الاطفال المختفين فى سلم العمارة .. وكيف لم تتم الاستفادة من نماذج أطفال ضائعين غنية جدا .. مثل الطفل المثقف سقراط .. والطفل الذى أدمن الهيروين الذى يوزعه لقد اعجبني هذا الفيلم ولا أنكر اننى استمتعت بأشياء جميلة فيه أولها أنه أعادنى مرة أخرى إلى أجواء الأطفال - وعلى فكرة هناك موجة ناجحة جدا من الأفلام الان فى السينما العالمية كل أبطالها أطفال - وثانيها أنه محاولة للعودة إلى الفيلم الغنائى الاستعراضى ..

ولكنه فى نفس الوقت فيلم «فرنسى» فيه الى اقصى حد إفلات كل احتمالات البهجة والجمال والافتناع هذه بالاستعجال و«الاسترخاى» والكلفة اكتفاء بجعل الكاميرا «تتشقلب» بدون مناسبة وكأن هذه هى السينما .. ولكن إذا كان «العفاريت» قد قدم الطفلة هديل البارعة والظريفة والمدهشة حقا لولا بعض المبالغات فى الأداء الاكبر من سنّها والتي طلبوها منها ..

والمطرب عمرو دياب الذى أشاع شيئا من الحيوية والشباب ونجح فى تجربته الأولى رغم أنهم لم يستفيدوا منه كما يجب بقدر ما استفادوا من شرائطه .. فهذان عنصران كافيان لجعل «العفاريت» فيلما ممتعا يستحق المتابعة !

## «سلفنى ٣ جنيه» سلفه ضحك مجانى !

توجو مزراحى إسم من أهم الأسماء فى بدايات التضج للسينما المصرية .. وأحد الذين منحوها طابعها وأسلوبها الخاص، بعد فترة من المحاولة والبحث عن قواعد تخرج بها من سكك التراث المسرحى ومن تجارب الأفلام القصيرة الأقرب إلى «الاسكتشات» بهدف بناء فيلم روائى بالمعنى الحقيقى.. ثم خوض مجال تجربة الفيلم الغنائى ثم الفيلم الكوميدى ..

فبعد اربع سنوات فقط من فيلم «ليلى» الذى يعتبر الميلاد «الرسمى» للسينما المصرية الروائية عام ١٩٢٧، كان توجو مزراحى الذى لم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره، يخرج اول افلامه الطويلة - «الكوكليين» عام ١٩٢٦ - الذى كتب له القصة والسيناريو ايضا .. ثم كان هو الذى بدأ سلسلة افلام كوميدية مثل «الكتور فرحات» و«غير البركة»، وهو الذى كتب وأخرج وأنتج مجموعة أفلام على الكسار، الذى كان أحد القطبين لمدرستين متناقضتين على أعلى درجة من التنافس هو ونجيب الريحاني .. وقبل أن يدخل أيضا فى مجال الفيلم الغنائى بتكبر اكتشاف فى هذا النوع من السينما، وهو المطربة الناشئة ليلي مراد التى قدم لها سلسلة أفلامها الأولى «ليلي بنت الریف» و«ليلي بنت المدارس» فى عام واحد هو (١٩٤١)، ثم «ليلي» عام ١٩٤٢ والمنخوذة عن «غادة الكاميليا» الذى هو فى تقديري أفضل معالجات السينما المصرية لقصة الكسندر ديماس الشهيرة حتى الان .. ثم «ليلي فى الظلام» عام ١٩٤٤.

وإذا لم يكن توجو مزراحى قد قدم للسينما المصرية غير اكتشافه ليلي مراد،

لكن هذا كافيا في ذاته، لتأكيد دور هذا الرجل في بدايات السينما المصرية .. ولكنه أخرج لأم كلثوم أيضا «سلامة» عام ١٩٤٥ .. فضلا عن تأصيله - مع آخرين بالطبع - لقواعد وتقاليد مازالت هذه السينما سائرة عليها حتى الآن بكل سلبياتها وإيجابياتها ..

ولد توجو مزراحي في حي «بو لكلي» بالاسكندرية في ٣ يونيو ١٩٠١، وبعد فترة دراسة في مدارس الاسكندرية، سافر إلى فرنسا - ويقال إلى إيطاليا حيث يرجع أصله وحيث مات بعد ذلك - وكما يقال أيضا أنه حصل على الدكتوراه في العلوم السياسية والاقتصادية من جامعة «ليون» بفرنسا عام ١٩٢٢ - وهو ما يبدو مستبعدا .. أي وهو في الثانية والعشرين ومهما كان عبقريا - إلا أن ما يعنينا هنا هو أنه كان مفتونا بالسينما، حتى طاف استديوهات إيطاليا وفرنسا وانجلترا وعاد إلى مصر ليعمل في إحدى شركات تصدير الأقطان بالاسكندرية التي كان يسيطر على معظمهم الأجانب .

وفي مقال قديم جداً كتبه المخرج الراحل حلمي رفله الذي عمل «ماكيبيرا» ثم مساعدا لتوجو مزراحي، يقول أنه عاد مرة أخرى إلى فرنسا عام ١٩٢٢ في إجازة لمدة أربعة أشهر، زار خلالها بعض الاستديوهات، ومنها «جومون» الذي كان المخرج ابييل جانس يصور فيه فيلم «نابليون الأول» .. فاستقر رأي الشاب على الفور، على أن يصبح مخرجا، فاشترى كاميرا تصوير سينمائي مقاس ٢٥ ملم ماركة «كينامو» وصور بها بعض الأفلام القصيرة عن معالم باريس وروما والبندقية، تعهدت إحدى الشركات الفرنسية بتسويقها .

ثم عاد توجو مزراحي إلى الاسكندرية واستقال من شركة الأقطان ليتفرغ للسينما تماما، وبدأ بثلاثة افلام تسجيلية، وبعض الأخبار المصورة التي كان يبيعها لفرنسا ..

ويقول مقال حلمي رفله أن توجو مزراحي أنتج وأخرج أول أفلامه الصامتة عام ١٩٢٩ وليس ١٩٣١ .. وكان اسم الفيلم «الكوكابين» أو «الهالوية» .. وأنه لعب بنفسه بطولة الفيلم تحت اسم مستعار هو «احمد المشرقي» .. «خوفا من بطش والده الذي كان يعمل بالتجارة والمال. فقد كان من عائلة محافظة تعتبر التمثيل - أو التشخيص كما كان اسمه في ذلك الوقت - من الأمور المخزية التي تسيء إلى العائلات» .. ونجح فيلم «الكوكابين» نجاحا كبيرا شجع توجو مزراحي على شراء استديو

سينمائى بالاسكندرية، كما اشترى سينما «باكوس» وحولها إلى استديو سينمائى مجهز بالآلات التصوير والتحميض والطبع وورش الملابس واليكور وغيرها ..

وهنا نلاحظ كيف كان هؤلاء الرواد للسينما المصرية لا يضعون فقط قواعدها الابداعية الاولى .. وإنما يستثمرون نقودهم التى يكسبونها منها، فى إنشاء أستديوهات جديدة أو دور عرض، وهو ما لم يعد يفعله الآن أى شخص من تجار السينما الذين لا يدرى أحد أين تذهب ملايينهم التى حققوها منها، نون أن يضيفوا «طوية» واحدة لاي بناء أقامه توجو مزراحى وأمثاله فى ذلك الوقت المبكر ..

وانتقل الفنان الشاب بعد ذلك الى القاهرة حيث مارس التأليف والإنتاج والإخراج والتمثيل أيضا، وليقدم فى أفلامه عددا من الوجوه الجديدة، كما فعل مع ليلي مراد. ويقال إن عدم استعانتة بالممثلين المعروفين حينذاك كان بهدف التوفير فى تكاليف الانتاج .. ولكى يتجنب طابع الأداء المسرحى فى أفلامه، من هؤلاء القادمين من المسرح، من ناحية أخرى .

وتضم قائمة أفلام توجو مزراحى الوحيدة التى حصلت عليها، ٢٢ فيلما بدأت «بالكوكابين» عام ١٩٢٩ أو ١٩٣١ .. وتنتهى بفيلم «ملكة الجمال» عام ١٩٤٦ والذى ينسبه «دليل صندوق دعم السينما» لنيازى مصطفى!! وهذا أحد الأدلة العديدة جدا للتناقض فى المعلومات التى تصادفنا عند البحث عن أية حقيقة أو معلومة عن تاريخ السينما المصرية .

ولكن أيا كان الحال .. فلقد توقف توجو مزراحى فى هذا التاريخ تقريبا عن الإخراج بنفسه واكتفى بالإنتاج، وقبل أن ينسحب تماما من الحياة السينمائية فى مصر لسبب غامض .. لأنه لا يمكن أن يكون قد فقد القدرة على العمل وهو لم يتخط الأربعين إلا بقليل !؟

وهنا لابد أن نقول إنه لعب دورا مهما فى بدايات السينما المصرية، كما قلنا، كحرفى بارع ملم بكل فروع العمل السينمائى .. وأنه كان أحد الذين وضعوا قواعد الفيلم الكوميدي والفيلم الغنائى بالتحديد. ولكننا بينما نراه مخرجا متمكنا فى ميلودراما غنائية مثل «ليلي» التى مصرها الليلى مراد عن «غادة الكاميليا»، نجده مخرجا ركيكا - ربما لأنه كان هو الذى يكتب أفلامه بنفسه - فى مجموعة أفلامه الكوميدية على الكسار .. ربما لأن هذا الممثل نفسه الذى ظهر فى مسارح روض الفرج الشعبية، حيث فنون الكوميديا والاستعراض البدائية. كان ممثلا بدائيا أو

فطريا يعتمد على تلقائية الاداء العفوى الذى كان يمكن أن يضحك جماهير تلك الايام ..

وكان نموذج «النوبى» - أى الأسمر القادم من جنوب مصر - نموذجا مثيرا للكوميديا فى ذاته من حيث المهمة اللبنا التى كان يحترفها هؤلاء عند نزوحهم الى القاهرة هربا من مصاعب الحياة الخشنة فى النوبة - قبل السد العالى بالطبع - وقبل أن تتقدم النوبة الآن تقديما كبيرا، وثبتت ابناءؤها قدراتهم فى مجالات كثيرة عندما تتاح لهم الفرصة .. فهم فى الأصل معروفون بالبساطة والصفاء والنظافة والأمانة التى أهلتهم لمن معينة تحتاج إلى الثقة .. ومن هذه الصفات، استخلص على الكسار لنفسه - فى المسرح ثم فى السينما - شخصية النوبى «عثمان عبد الباسط»، الرجل الطيب الساذج المنطلق على سجيته فى مدينة مثل القاهرة، لسكانها قيم وعادات مختلفة. ومن هذا التناقض بين القاهرة وبراءة عثمان عبد الباسط، كانت تتبع كوميديا على الكسار ..

وأيا كان مستوى هذه الكوميديا، العفوى أو الفطرى، الذى قد لا يضحكن الان، فلقد استطاع على الكسار فى زمانه ان يقف ندا لمدرسة كوميديا أخرى أكثر تقدما ونضجا وحرفية كان يمثلها نجيب الريحانى، على المسرح أيضا .. وهناك نوابر عديدة عن منافسات ومشاكسات هذين القطبين إلى حد الرد على بعضهما بعناوين المسرحيات ذاتها .

مازريد أن نشير إليه هنا، هو أنه لا يمكن المقارنة بين كوميديا الريحانى السينمائية فى أفلامه المعنودة التى مازالت قمما راسخة من كلاسيكيات السينما حتى الآن، وكوميديا على الكسار التى يمثلها أشهر أفلامه - من خلال الإلحاح على عرضه بالتلفزيون للأجيال الجديدة - وهو فيلم «سلفنى ثلاثة جنيه» الذى كتبه وانتجه وأخرجه توجو مزراحى عام ١٩٢٩ .. وهو فيلم شديد الركاكة والتخلف على كل المستويات - مع احترامى الشديد لتوجو مزراحى - الذى لن أسحب بالطبع كلامى عن بوره وأهميته - إلى حد أنه يدهشنا كيف كان الناس يضحكون على ممثل كهذا .. يصنع أشياء كهذه ؟!

نلاحظ أولا أن عناوين الفيلم تضم، مع على الكسار، الممثلة بهيجة المهدي التى تلعب دور زوجته التى اختفت بعد ذلك من الأفلام فلم نسمع بها .. وربما كان اسمها مستعارا .



فى «سلفنى ثلاثة جنيها» يعمل على الكسار الذى هو النوى البسيط نو الجلباب والطاقيه فى مهنة غريبة فى «مدرسة الهلال» التى نرى فيها الصبية التلاميذ يلبسون «الطرايش» .. فهو يمر كل صباح على بيوتهم ليصحبهم تلميذا تلميذا ليس فى الباص الشائع الآن فى المدارس الخاصة .. وإنما على دراجة يقودها وبها مركبة تتسع لستة منهم. ويعد أن يوصلهم إلى المدرسة، نراه يشكو لزميله فراش المدرسة من أن حماته الشرسة تسببت، بسبب أزمة الفلوس فى رهن البيت الذى يسكنون فيه مقابل دين قدره عشرون جنيها !. وهى مقدمة تدخلنا مباشرة إلى قيمة النقود فى تلك الأيام من عام ١٩٣٩ الذى اندلعت فيه الحرب العالمية الثانية بعد أزمة اقتصادية حادة ..

فمنزل كامل يمكن أن يرهن مقابل عشرين جنيها .. وعثمان عبد الباسط يبحث عن ثلاثة جنيهاات بنى شكل يكمل بها المبلغ، وإلا تم بيع المنزل وطرد هو وزوجته وحماته إلى الشارع ..

وفى المدرسة ايضا نكتشف أن له مهنة أخرى إضافة إلى إحضار التلاميذ من منازلهم .. فهو يبيع لهم الطعام والطلوى فيما يشبه «البوقيه» أو «الكانتين» .. ولكنه إنسان «منحوس» - مثل معظم الشخصيات الكوميدية طبعاً - يتعرض للكوارث دائماً أو يصنعها هو بنفسه ! ولذلك فبعد أن يعده ناظر المدرسة بأن يقرضه الجنيهاات الثلاثة، يطرده من وظيفته بعدما أطمع التلاميذ طوى، دس فيها تعليم شقى «الشطة الحراقة».

ويعمر بائع «سكسونيا» على عربة أمام بيته .. وهم باعة جوالون كانوا يطوفون الشوارع بكل احتياجات البيوت .. وعندما يجد عثمان عبد الباسط أن حماته تقذفه بكل أطباق البيت يقرر أن يبيع ما تبقى منها لهذا البائع .. وهنا نسمع بعضاً من اسعار الامس .. فالقنجان بقرش صاغ، وابريق المياه بقرش صاغ .. والصحن بخمسة قروش .. ويقول البائع لعثمان مشفقاً : دا انت مسكين قوى .. فيرد : دا أنا رئيس جمهورية المساكين اللى فى الدنيا !..

ويلتحق عثمان كعمرض عند طبيب أسنان - لا أحد يدرى كيف ولا ما هى مؤهلاته - إذ لم يكن هناك منطق فى كوميديا تلك الأيام ! .. ويوافق الطبيب على الفور، بعد أن يشرح له مهامه العلاجية ويقرر له مرتباً أربعة جنيهاات .. يطلب منها عثمان ثلاثة مقدماً ليفك رهن البيت المهدد بالبيع .. ويذهب الطبيب إلى أمر ما تاركا

عثمان وحده مع المرضى فى العيادة .. ولكنه يقرر لسبب غامض أن يعالجهم بنفسه .. ولأنه رأى الطبيب قبل أن ينصرف يعالج أسنان خطيبته ثم يقبلها .. فأنه يتصور أن القبلة هى نوع من العلاج .. فيدخل على أول مريض ويقبله فى فمه .. كيف ؟ لا أرى .

ويجىء رجل ما بغاتورة لكى يسدها له الطبيب .. فيضعه المعرض عثمان بالقوة على مقعد طبيب الأسنان ويخلع له ٢٦ سنا من أسنانه عنوة .. ليموت الرجل بين يديه .. هكذا ببساطة فيكتفى الطبيب بعد عوبته بطرد عثمان من العمل .. «ويبرطم» على الكسار كعادته شاتما الطبيب ويذهب للبحث عن الثلاثة جنيات فى مكان آخر . وفجأة وبون مناسبة يستيقظ ضمير التلميذ الذى وضع «الشطة» فى الحلوى وتسبب فى طرد الفراش عثمان عبد الباسط من المدرسة، فيعترف لأبيه الجواهرجى بهذا الذنب فيقرر الأب الممثل زكى إبراهيم - التكفير عن ذنب ابنه بإلحاق عثمان عاملا فى محله .. ولكن عثمان عبد الباسط كما رسموا له شخصيته فى هذه الأفلام هو رجل أحرق بفطرته أو بين العبيط والمجنون.. فهو شديد التهور وارتكاب الحماقات .. وهو زير نساء أيضا! على الرغم من أن مظهره وعمره لا يسمحان بذلك .. ولذلك فهو يغازل فتاة جميلة تعمل معه فى محل الجواهرجى.. وتستجيب له وهى مبتسمة من دون مناسبة .. وعندما تكلفه بتنظيف قطع الجواهرات لابد طبعاً من أن يبتلع «فص خاتم» ثمين .. لكى تتبع الكوميديا بعد ذلك من ضرورة استخراج هذا «الفص» الثمين من بطنه، والقنوات الشرعية أو «الشرجية» المعروفة .. فصاحب المحل يكتشف الكارثة ويذهب بعثمان إلى المستشفى لكى يسقوه هناك «زيت خروج» حتى يصاب بالاسهال فينزله الخاتم .. ويحدث هذا بالطبع .. وتزوره زوجته وحماته الشرسة فى المستشفى لتخبراه بأن «شلضم» افندى، المحضر، مصمم على بيع البيت أن لم يحصل على الجنيات الثلاثة.

وبينما يفكر عثمان عبد الباسط فى الانتحار، تسوقه المصادفة من خلال البوابين أصدقائه إلى دخول ناد رياضى ما، تجرى فيه مسابقة ملاكمة، ينال الفائز فيها عشرين جنيها .. وهو البالغ المطلوب بالضبط لإنقاذ البيت ..

ويدخل عثمان مسابقة الملاكمة هذه طمعا فى النقود، على الرغم من أن جسده الهزيل لا يسمح له بملاكمة أى أحد.. وخصوصاً محمد فرج وهو ملاكم حقيقى ضخم الجثة استعانت به السينما فى بعض الأفلام كعادتها فى استغلال أسماء الرياضيين.

ومن بين المتسابقين الذين يصانفهم عثمان فى نادى الملاكمة هذا، نتعرف على الممثل القديم المعروف رياض القصيجى الذى أصبح بعد ذلك، الشرير التقليدى، قاسى الملامح طيب القلب، فى أفلام أنور وجدى.. وتحدث مهازل لا حصر لها بالطبع فوق حلبة الملاكمة، فالممثلون يفعلون أى شئ .. ويبدو أن الفيلم قد أفلت تماما من بين يدى توجو مزراحى لكى يضحك الناس على ممثله المفضل على الكسار فى هذا الموقف .. فنحن نرى الملاكم يضرب «الحكم» .. ويبدله الحكم الضرب ببساطة ..

وعلى الكسار نفسه يلبس قفازى الملاكمة فى قدميه باعتبارها حذاء .. ثم يواجه محمد فرج الملاكم الذى يبلغ حجمه عشرة أضعاف حجم على الكسار .. والمفروض والحالة هذه أن تحدث منبحة، ولكن زوجة على الكسار وحماته تصلان فى الوقت المناسب إلى النادى .. وتصعدان الطبة ببساطة، ثم تشتركان معه فى ضرب الملاكم الخصم، ليختلط الحابل بالنابل بينما جمهور النادى يضحك .. وطبيعى أن ينهزم أهم ملاكم فى العالم فى مباراة كهذه ..

المهم .. يفوز عثمان عبد الباسط بالعشرين جنيها .. ويدفها للمحضر قبل أن يبيع البيت فى آخر لحظة ويعد إنزال اثاث البيت الى الشارع .. وتعم السعادة الجميع حتى توجو مزراحى شخصيا .. بل أن على الكسار يقبل زوجته وحماته الشرسة نفسها مع كلمة النهاية .

كان هذا هو نوع الكوميديا السائدة غالبا فى تلك الأفلام ...

وهنا قد يقول قائل : لا تنسى أن تاريخ صنع هذا الفيلم هو عام ١٩٣٩ وبالتالى فلا بد ان تضعه فى ظروفه .. لان تقويمه بمقاييس ايامنا هذه يصبح ظالما .. حسنا .. سوف نضع «سلفنى ٢ جنيه» فى ظروفه .. لنكتشف أن العام نفسه الذى تم صنع الفيلم فيه، عام ١٩٣٩ بالتحديد - كان العام الذى أخرج فيه كمال سليم «العزيمة» الذى كان نقطة تحول فى تاريخ السينما المصرية، ومازال البعض يذكره حتى الآن باعتباره الفيلم الذى بدأ به تيار الواقعية فى السينما المصرية .. ولكن يبدو أن توجو مزراحى .. بطلى الكسار .. لم يكن قادرا على صنع إلا مثل هذه الاشياء !..

## «ليلة الدخلة» أضحكت أباءنا وتبكيانا..

المدخل المنطقي للحديث عن فيلم «ليلة الدخلة» هو فى تصويرى أنه من الأفلام المبكرة جداً - أن لم تكن الأولى - لظهور اسماعيل ياسين وماجدة.. وهى دلالة تبين غريبة الى حد ما.. فما الذى يمكن أن يربط بين اسماعيل ياسين الذى كان مقدراً له أن يصبح بعد ذلك نجم الكوميديا الأكثر شعبية وانتشاراً فى السينما المصرية على مدى العشرين سنة التى أعقبت هذا الفيلم.. وماجدة التى أصبحت إحدى المتريعات على الشاشة فيما يزيد عن المدة نفسها. ومنافسة لنجمات القمة اللاتى ظهرن قبلها، مثل فائق حمامة وشادية .

البحث عن أى صلة بين ماجدة واسماعيل ياسين يبدو مستحيلاً فى تلك البدايات المبكرة.. فاسماعيل ياسين كان سلاحه الوحيد الأداء الكوميدي بمفهومه الخاص للكوميديا طبعاً وأياً كان رأينا فيه بينما كانت ماجدة أبعد ما تكون عن الكوميديا على الرغم من أنها حاولت ذلك لمرات نادرة.. إلا أن شخصيتها الفنية كما تبلورت بعد ذلك فى مسيرتها الممتدة. كانت تجنح إلى الرومانسية المبالغ فيها أحياناً، فى مواجهة رومانسية فائق حمامة، أى إلى الأداء التابع من روح البنت البريئة الرقيقة المظلومة.. وتأثرا بفائق حمامة أيضاً .

وحيث لا يوجد أى رابط أو وجه شبه أثنى بين ماجدة واسماعيل ياسين، تجى الدلالة الوحيدة لفيلم «ليلة الدخلة» من أنه البداية المشتركة المبكرة جداً لظهورهما معاً فى فيلم واحد.. ومع ذلك فلم يكن «ليلة الدخلة» هو الفيلم الاول تماماً لكل منهما منفرداً، ولا حتى لهما معاً.. وأنما هو يدل فقط على أن بدايتهما كانت فى وقت واحد تقريباً.. ثم كان حجمهما كوجهين جديدين حينذاك هو الحجم نفسه.. على الرغم من

التفاوت الكبير بين نصيب ماجدة بعد ذلك في السينما المصرية ونصيب اسماعيل ياسين وما كان مقدرًا لكل منهما أن يسلكه كـ«نصيب» وشخصية في هذه السينما .. وتاريخ «ليلة الدخلة» يرجع إلى أربعين سنة.. بالتحديد عام ١٩٥٠.. ولكننا نقرأ اسم اسماعيل ياسين بطلا لفيلم لأول مرة عام ١٩٤٩ في «ليلة العيد» الذي شاركته فيه شادية وأخرجه حلمي رفلة الذي يبدو واضحا أنه مكتشفهما معا.. ثم نقرأ اسم اسماعيل بطلا لفيلم آخر في العام نفسه هو «الناصح» أمام ماجدة أيضا.. وهو أول فيلم لها على الإطلاق، ومخرجه هو سيف الدين شوكت.. وشاعت المصادفة أن يكون شريكها فيه اسماعيل ياسين ليكون هذا هو فيلمه الثاني.. بمعنى أن الاثنين ظهرا في السينما أول مرة عام ١٩٤٩ .

ولأن اسماعيل ياسين كان قادمًا من عالم «المونولوجات» والحفلات الحية أساساً، بشخصيته الكوميديّة المميزة.. فيبدو ان استجابة الجمهور لهذا الطابع الكوميدي الجديد هي التي فرضته بسرعة، وكالعادة، بطلا أو شريكا في أكثر من فيلم.. بينما طابع ماجدة كفنانة صغيرة حالة تتميز برقة صوتهـا «المنكسر» بشكل خاص، لا يكفى وحده لفرضها بالسرعة على منافسة قوية من فتيات أخريات شبابهـا، كن قد ظهرن قبلها، مثل فاتن حمامة وشادية .

لذلك.. فنحن نرى في العام التالي مباشرة - ١٩٥٠ - خمسة أفلام لأسماعيل ياسين مقابل فيلم واحد لـماجدة هو فيلم «ليلة الدخلة»، هذا، الذي كان اسماعيل ياسين شريكا لها فيه أيضا.. ولكن مع الفارق.. ففي عناوين الفيلم نجد ان اسم اسماعيل ياسين كان الأول في لوحة تضم خمسة أسماء للشخصيات الرئيسية الخمس.. فيبدو أن الخمسة لم يكن فيهم «نجم» بالمعنى الذي نعرفه في أيامنا، فاعتبروا البطولة جماعية لخمسة هم : اسماعيل ياسين وحسن فايق.. وهما هنا «البطلان الشابان».. أما البنتان اللتان سيقعان في حبهما فهما سميحة توفيق التي كانت نجمة أكبر من ماجدة، وأكثر قدماً، بدليل أنهم كتبوا اسمها قبل اسم ماجدة.. ثم عبد الفتاح القصرى .

أما الأفلام الأربعة الأخرى لاسماعيل ياسين عام ١٩٥٠ فهي : «البطل» أمام تحية كاريوكا ومن إخراج حلمي رفلة أيضا الذي يبدو مصرا على تقديم اكتشافه الجديد «المليونير» لحلمي رفلة، ولكن أمام كاميليا التي كانت أكثر فائتات السينما إغراء حينذاك، و«الطفل» أمام حسن فايق شريكه في «ليلة الدخلة».. وفيما يبدو

محاولة لصنع ثنائى كوميدى متجانس.. منهما.. ومن إخراج سيف الدين شوكت..  
و«محبوب العائلة» أمام تحية كاريوخا ومن إخراج عبد الفتاح حسن ..

ويبدو أن ماجدة التى ظهرت مع النجم الكوميدى الجديد فى وقت واحد قد  
تعثرت، حيث لا نرى لها فيلما واحدا فى قائمة العام التالى مباشرة ١٩٥١.. بينما  
يشق اسماعيل ياسين طريقه فى ثلاثة افلام هى : «البنات شريرات» أمام المطربة  
أحلام ومن إخراج حلمى رفلة أيضا.. «حماتى قنبلة نرية» أمام تحية كاريوخا ومن  
إخراج حلمى رفلة.. «بيت الأشباح» أمام كمال الشناوى ومن إخراج فطين عبد  
الوهاب الذى بدا اسمه يلعب فى مجال الأفلام الكوميدية ..

ثم تفرقت مصائر ماجدة واسماعيل ياسين بعد ذلك ..  
و«ليلة النخلة» من إخراج مصطفى حسن الذى كتب السيناريو أيضا.. بينما ترك  
الحوار لعلى الزرقانى الذى يدهشنا هنا أنه بدا كاتبا كوميديا.. فى الوقت الذى كان  
فارس هذا المجال الذى لا يبارى هو أبو السعود الابيارى ..

وكالعادة فى مثل هذه الأفلام القديمة التى ما زالت حية حتى الآن، ويقبل عليها  
المشاهدون عندما تعاد فى التلفزيون على الرغم من سذاجتها الشديدة، فلا بد لنا  
أولا من أن نتأمل عناوين أو «تيترات» الفيلم، لنعرف الكثير عما كانت عليه السينما  
المصرية من أربعين سنة.. فالحيانا تكون هذه هى القيمة الأساسية.. وربما الوحيدة..  
من إعادة رؤية مستوى لا يمكن إنكار أنه بدائى.. ولكن هذا ما كان يضحك أبانا  
فى تلك الأيام، وعلينا ألا نخجل من ذلك .

الفيلم أولا من إنتاج جبرائيل تلحمى الذى كان أحد أهم المنتجين فى السينما  
المصرية، والذى قدم بعد ذلك عددا من أهم أفلامها، ويكفى أنه كان وراء ظهور أفلام  
يوسف شاهين الأولى.. ويذكرنا اسم تلحمى بأنه حتى الخمسينات كانت تتردد بكثرة  
أسماء أجنبية ومتحصرة فى بعض فروع العمل فى الفيلم المصرى التى بدأت فعلا  
كما نعلم على أيدي الاجانب، وقبل أن يتولاها المصريون الذين عملوا معهم وتعلموا  
منهم.. فالتصوير فى «ليلة النخلة» لكليلى... بينما المساعد هو المصرى على حسن..  
ومدير الاضاءة : آرام.. وهى مهنة من الصعب فهم استقلالها عن مهمات المصور..  
إلا إذا كان كليلى يقوم بالتصوير فقط تاركا توزيع الاضاءة لأرام، وهو اسم أرمنى  
كما هو واضح.. وكان للأرمن المقيمين فى مصر دور كبير فى كثير من المهن الفنية  
فى مصر وحتى منتصف الخمسينات..

وأمام إدارة الانتاج مثلا في عناوين هذا الفيلم، نرى اسمى السعيد صادق  
«المصرى وهيج كيفوركيان الأرمنى.. بينما مدير الإنتاج إميل يزبك.. ومهندس  
الصوت، كارل.. والتصوير والطبع والتحميض فى استديو «نا صيبيان» حيث مدير  
المعامل قاهيه.. وارمناك..

فنحن نرى أنه فى عام ١٩٥٠ كان استديو ناصيبيان الأرمنى هذا يستكمل  
عمليات تجهيز الأفلام بنفسه من تبيض وطبع.. وهو لا يزال قائما حتى الآن قريبا  
من محطة سكة حديد القاهرة بعدما تحول إلى «خرابة» مهجورة، وهو وكثير غيره  
من الاستديوهات التى أنشأها الأجانب، فلما دخلتها رؤوس الأموال السينمائية  
المصرية لم تصف إليها «طوية» واحدة.. ثم جاء القطاع العام السينمائى الحكومى  
فأغلقها تماما بدلا من تطويرها وبناء غيرها.. وظلت هذه إحدى مأسى السينما  
المصرية حتى اليوم ..

فإذا ما دخلنا بعد هذه المقدمة الفاجعة - ولكن التى لابد منها - إلى تفاصيل  
الفيلم نفسه، فسوف نجد أنفسنا - ولا تؤاخذنى - أمام أشياء بالغة البلاءة.. ولكنها  
كانت تضطك الناس فى تلك الأيام ..

يبين من مجموعة الأفلام التى تجمع بين اسماعيل ياسين وحسن فايق فى تلك  
الفترة أن القيمين عليها كانوا يحاولون صنع ثنائى كوميدى منهما معا، تقليدا  
لثنائيات لوريل وهاردى وابوت وكوستيللو التى كانت ناجحة جدا فى السينما  
الأميركية.. وكان حسن فايق بتكوينه الضخم نسبيا، هو هاردى العصبى دائما  
والذى يبدو هو القوى المسيطر على لوريل الضئيل - اسماعيل ياسين - الأكثر سذاجة  
والذى يوقعه دائما فى كثير من المازق ..

فالثنائى هنا يحمل المواصفات نفسها.. من الشكل إلى الموضوع.. حسن فايق  
هو «الأسطى نايلون» الذى يعيش فى شقة واحدة مع زميله اسماعيل ياسين  
«الاسطى بلابيعو» وهما شابان اعزبان. يبدأ الفيلم بمقدمة طويلة عن مشاكلهما  
البيتية فى الطعام والبحث عن ملابس نظيفة وهما ليسا متزوجين.. واسماعيل  
ياسين لا يكف عن نصح حسن فايق بالزواج الذى يبدو الأخير رافضا له تماما، بل  
وكارها لجنس النساء كله .

ومثل لوريل الضئيل المسكين. يتولى «بلابيعو» شؤون البيت.. بينما هاردى -  
السمين الضخم الذى يمثل حسن فايق لا يكف عن التخط والنظر والتوبيخ والقاء

الأوامر.. ونحن نسمع اسماعيل ياسين مثلاً يقول أنه اشترى دجاجة بخمسة وعشرين قرشاً.. ثم تستغرق عملية تنظيفها وطبخها نحو ربع ساعة على الشاشة.. فى المحاولات الكوميديا المعروفة اسلقها ووضع السكر عليها بدلاً من الملح وأشياء من هذا القبيل.. وينتهى موقف الأكل بالطبع بإفساد كل شىء.. حيث يلقى حسن فايق بحساء الدجاجة فى وجه اسماعيل ياسين.. وهذه غلطة وقلّة نوق كانت شائعة فى الكوميديا السينمائية البدائية هذه وتصل أحياناً إلى درجة أن يبصق ممثلاً فى وجه زميله.. وكانت تترفع عنها طبعاً سينما لوريل وهاردى - ثم ينتهى المشهد بنكتة لفظية كهذه ..

فحسن فايق ينهر اسماعيل ياسين على افساده الطبخة قائلاً : بقى أنت بنى آدم أنت؟.

فيهرز اسماعيل ياسين رأسه بطريقته العبيطة المعروفة قائلاً : آمال إيه بنى سوف؟

نتنقل بعد ذلك مباشرة إلى «إيفيه» كوميدي آخر مستهلك فى الفيلم الكوميدي : السيارة الصغيرة «المهككة» مفككة المفاصل التى لا تسير أبداً.. وإذا سارت فبالأف مشكلة ومشكلة، وأحياناً تسير وحدها ! وهى هنا ويعد محاولات مضنية لتشغيلها تتطلق وحدها فعلاً، وتسبقهما إلى مكان الحلاق الذى يعملان عنده.. «الخواجة موسكا» الذى يلعب الممثل الضئيل المشهور حسن كامل.. وهو ثائر عليهما دائماً لتأخيرهما فى الوصول، وإفسادهما كالعادة لكل شىء.. وعلى الرغم من أننا نراه طول الوقت يطردهما من العمل.. فهما لا يتركانه أبداً.. ولا ندرى كيف!

ومن نون مناسبة، ينطلق الرصاص فى المحل.. ويدخل اثنان من رجال العصابات يلوحان بالسدسات من أجل حلق رقنهما ويسرعه.. ويدخل البوليس ليسأل عنهما فينكر الحلاقان.. ويخرج البوليس ببساطة وكأن شيئاً لم يحدث.. ثم ينهى الحلاقان «نابلون» و«بلاييعو» عملهما.. وبينما هما يركبان السيارة، يتناثر رذاذ الوحل من عجلها على فتاتين جميلتين سميحة توفيق وماجدة، فهاتان هما الشقيقتان اللتان لا بد من أن يقع الشابان العبيطان فى حبهما من أول نظرة، لكى يكون هناك فيلم آخر من أفلام التخلف العقلى، حيث البطل عبيط لا يدرى شيئاً عن أى شىء.. ولا يجيد صنع أى شىء.. إلا بعد تحويله إلى كارثة.. ومع ذلك تحبه وتصر عليه البنت الحلوة .. المنطقي فى هذه الحالة السريعة من «الحب الكهربائي» فى أى فيلم فى الدنيا أن



يذهب الشابان ببساطة إلى عنوان الفتاتين ليخطبهما من الأسرة. لكن ازاي؟.. هل ينتهى الفيلم بهذه البساطة ومن دون ان يكون هناك مجال لسوء التفاهم التقليدى الذى يفجر الكوميديا ويطليل الاحداث بأى شكل ؟

يلجأ الشابان إلى الخاطبة لتذهب إلى العنوان المذكور لتخطب لهما بنتى «الخرطوشلى» أو «الخرطوشى».. لا أدري بالضبط.. ولكن عبد الفتاح القصرى الممثل الكوميدي النادر في السينما المصرية.. والذى يعمل فى هذا الفيلم تاجرا للبنادق والسلاح فى دكان صغير، لذا لا بد من أن يكون اسمه «الخرطوشى».. فتقوم الخاطبة ويسوء فهم، بخطبه ابنتيه القبيحتين جدا.. بدلا من ماجدة وسميحة توفيق ابنتى الأسرة التى تسكن فى الشقة المقابلة .

ولكى تكون هناك قصة.. ودراما.. فزوجة أب الفتاتين الجميلتين تدبر مؤامرة لتزويجهما من ابنى خالتها الشريرين ليفوزا بثروة ابيهما المريض.. وهذا الشابان.. بالمصادفة.. هما المجرمان اللذان رأيناها منذ قليل يقتحمان دكان الطلاق «نايلون» و«بلايبعو» اختفاء من مطاردة البوليس.. ومن الصعب جدا - إن لم يكن مستحيلا - أن يتابع الانسان حكايات كهذه بكتابتها للقارئ.. فالمفروض أن أفهم أنا أولا لكى اجعلك تفهم أيضا.. فكيف بالله عليك أفهم أنا وأنت أشياء لا أعتقد أن ممثليها أنفسهم كانوا يفهمونها؟ فهم يؤمنونها أمام الكاميرا فقط.. وأنت تراها على الشاشة فقط.. وأن تضحك بعد ذلك أو لاتضحك فهذه مشكلتك! ..

تستمر إجراءات الزواج الخاطي الذى تدبره «الخاطبة» دون أن يكتشف أحد بالطبع سوء التفاهم فى اختيار العروسين.. ليس لأن التقاليد تمنع رؤية العريس للعروسة قبل «ليلة الدخلة» فقط. وإنما لأن بناء الفيلم كله يمكن أن ينهار فى الفصل الخامس على الأكثر لو اكتشف أحد الخطأ ولذلك يقام الفرح وتغنى المطربة وترقص الراقصة، وينفرد حسن فايق واسماعيل ياسين كل بعروسة فى حجرة مستقلة فى بيت أبيهما المعلم خرطوش - عبد الفتاح القصرى - ليكتشف كل منهما ان عروسة هي «بجع مخيف» غير فتاته الجميلة تماما..

وهنا لا بد من الهروب بالقفز من النوافذ، لكى تكون هناك المطاردة التى لا بد منها بين المعلم خرطوش تاجر السلاح ورجاله الأشداء المرعبين وبين العريسين اللذين هربا من ابنتيه فى ليلة الزفاف.. وهو عار وشنار لا يمسه إلا الدم .. ولا يدري أحد بالضبط كيف تنتهى هذه المطاردات دائما فى الفيلم المصرى إلى

ملهى ما،، يمكن تسميته احيانا «الكاباريه».. وأحيانا أخرى «التياترو».. ولكننا نجد شخصيات الفيلم تقتحم العرض الغنائى الراقص من دون أن يمنعهما أحد.. والعصابة غالبا ما تقتحم الصالة بل والمسرح نفسه من دون أن يعترض أحد أيضا.. وما يحدث هنا اشد غرابة.. فحسن فايق واسماعيل ياسين يجدان نفسيهما على المسرح وسط المغنيات والراقصات.. فيشتركان فى العرض نفسه من دون ان يعرفا عنه شيئا.. والمذهل ان صاحب التياترو يعجب بهما جدا. ويكتشف فجأة انهما عباقرة الفن اللذين لايد من ان يوقع معهما العقد فورا ..

ومن السهل جدا بعد كوميديات كواليس المسرح التى تكررت في أفلام كثيرة، أن يكون الفيلم قد وصل الى هدفه الذى اراده : بعض كوميديا العبط.. وبعض الرقص والغناء.. وهنا يمكن حل أى سوء تفاهم في ثانية فيعود كل شيء إلى مكانه الطبيعى.. والمثئون حاضرون لتزويج هذا من تلك حسب ما هو مكتوب فى السيناريو.. لو كان هناك شيء مكتوب أصلاً ..

ولكن ما هو جدير بالكتابة حقا بعد أربعين سنة من «ليلة الدخلة» هو أن هذا نوع السينما التى خلقت نجوما كبارا عاشوا بعد ذلك نصف قرن.. وأن أباغا كانوا يضحكون .

## « جزيرة الشيطان » تحت الماء وفوقه المهم هو السينما الجيدة !

فى فيلمهم الأول «جسيم تحت الماء» كانت القيمة الأولى التى قدمها لنا نادر جلال مخرجاً وسعيد شيمى مصوراً وسمير صبرى منتجاً هى تجربة النزول تحت الماء للتصوير لأول مرة بالاستعانة بخبرة مهندس السينما المصرية العبقري اوهان الذى جعل هذا ممكناً على المستوى الألى أو الميكانيكى.. وكانت هذه هى القيمة التى رحبنا بها أساساً فى هذا الفيلم بغض النظر عما حدث فيه تحت الماء أو حتى فوقه.. فلقد كنا أحوج ما نكون لأى مغامرة أو تجربة جديدة مثيرة تتقدم بها السينما المصرية ولو خطوة على المستوى التكنيكي أو الميكانيكى وأيا كان الموضوع.. بعد أن تجمدت أدوات هذه السينما وأساليبها الفنية وتحجرت عند نفس اسلوب توجو مزراحى ومحمود نو الفقار مثلاً.. بل وعلى أسوأ. لأن العناية الإنتاجية السخية وجماهيرية الممثلين كانت تخدم هذه السينما القديمة أكثر.. ولذلك افتقدنا التطوير والتجديد والخيال فى أساليب مخرجينا فى نفس الوقت الذى تجمدت أيضاً معدائنا المتخلفة العاجزة التى انتهت عمرها الافتراضى ولم تعد تدخل أو تضاف إلى العملية السينمائية فى مصر «ماكينة» واحدة جديدة من أى نوع بينما نرى تكنولوجيا السينما فى العالم كله تقدماً رهيباً يتيح لأى مخرج تحقيق أى خيال مجنون يخطر بباله .

وواضح أننى أتحدث هنا عن الجانب الميكانيكى فقط من السينما وليس عن الموضوعات.. ومع إدراكى الكامل لأنه ليس فى السينما شىء اسمه الماكينات وشىء آخر اسمه الموضوعات يمكن فصل احدهما عن الآخر.. وستظل قيمة كل فيلم فى

النهاية هي ما الذى قلته لمشاهديك بهذه الماكينات.. ولا أحد يريد من السينما المصرية مثلا أن تتحدث عن غزو الفضاء وحرب النجوم فى الوقت الذى لا تتحدث فيه حتى عما يحدث على الأرض فى شبرا.. وياى الخلق.. ولكن عندما تصل حال أفلامنا إلى أنه لا موضوعات ولا ماكينات ولا تجديد ولا خيال أو ابتكار فى أى شىء.. فإننا نكون فى عرض كل من يضيف لنا كاميرا جديدة أو عدسة جديدة أو أى شىء يتحرك فى أى اتجاه فى هذه البحيرة الراكدة الآسنة.. وهذا هو سر حماسنا الشديد لإجتهد شباب السينما الجدد - نسبيا - مثل محمد خان وعاطف الطيب ورأفت الميهي وخيرى بشاره ودาวد عبد السيد وشريف عرفه وماهر عواد الذين يحاولون فعلا الخروج على القوالب التقليدية الجامدة فى الشكل والمضمون معا وإيا كانت درجة ترحيبنا بأسلوب هذا أو ذاك.. فنحن نريد أولا للأشياء أن تتحرك.. ويعد ذلك نحاسبها : تتحرك فى أى اتجاه .

فى هذه الحدود تحمسا حماسا شديدا لتجربة التصوير تحت الماء لأول مرة فى فيلم «جهم تحت الماء» رغم سخافة مسألة الكنوز المختفية فى أعماق البحار التى تتصارع عليها العصابات والتى لا تتصور أبدا أنها يمكن أن تحدث فى مصر حيث لا كنوز أصلا حتى فوق الماء.. ولكنها مغامرة سينمائية جريئة كان يجب أن يقدم عليها أحد وكان يستحق أن نحياه.. ومن حق صانعيها أن يستثمروا نجاحها ليكرهه فى فيلم أو فيلمين آخرين ولكن بشرط ألا تصبح «هوجة» جديدة كما حدث بالفعل ليقلدها التجار والبيغاوات فاقدو الموهبة والابتكار.. لنكتشف فجأة أن كل أنشطة الحياة المصرية قد انقلبت إلى تحت الماء وأن الكنوز ما شاء الله متوافرة جدا فى أعماق الغريقة أو شرم الشيخ وأنها فى انتظار فقط كل ما يلبس «بدلة غطس» وأنبوية أكسجين لينزل وينتشلها من سمير صبرى إلى عادل إمام ويحيى الفخرانى وحتى يسرا ومعالى زايد بل والمسلسل الذى سموه «أبدا لم يكن مسلسلا».. وسوف يجيء النور طبعاً على يونس شلبي وسعيد صالح. ولا استبعد أن أرى قريبا كباريه تحت الماء ترقص فيه نجوى فؤاد بانبوية الأكسجين حيث تنقق العصابة على تهريب البضاعة بقيادة محمود المليجي .

ولكن تظل تجربة نادر جلال وسعيد شيمى الثانية فى «جزيرة الشيطان» جديرة بالاحترام لأن لهما الفضل الأول فى الابتكار والتدريب الشاق والإخلاص الشديد لتجربة تحمسا لها بجنية وتعبا من أجلها ليقلدها الجميع بعد ذلك.. ثم لأنهما

يقدمان عملهما بأعلى مستوى فنى فى الإخراج والتصوير تحت الماء - الماء بكل مشاكله التقنية فى الإضاءة والألوان والعدسات التى يحملها سعيد شيمى بمفرده وسط التخلف الخفيف فى إمكانيات السينما الذى نعرفه - وتكون النتيجة فى النهاية عملا لا يقل بحال عن المستوى العالمى الذى نراه فى هذا النوع من الأفلام - الذى اعترف باننى لا أستريح له كثيرا لأننى مازلت أفضل أفلام فوق الماء وعن ناس عاديين .

وعن موضوع «جزيرة الشيطان» مثلا فلست أعتقد أن هناك سفينة غارقة منذ خمس وعشرين سنة وبها كنز من الذهب تسعى وراءه عصابة جبارة بقيادة مصطفى متولى وفى نفس الوقت يمكن أن يسعى الساذج والبخيل أحمد راتب بالذهاب معها إلى المغامرة فيتحول الجميع فجأة الى غواصين ومغامرين مهرة لا ينقصهم فقط إلا جيمس بوند الذى هو عادل إمام طبعا وراءه يسرا المدرسة الشابة العادية جدا بحيث تترك كل حياتها وعملها وأهلها وتقتنع خطيبها حاتم ذو الفقار وجارها المدرس ليقودهم إلى الكنز بنجاح كبير يهزمون فيه العصابة.. فى اعتقادى الشخصى أن هذه ليست سوى قصص أطفال نتسلى فيها بعوالم جديدة على السينما المصرية مثل مشاهدة ما تحت الماء نفسها والأسمك الملونة والسفن الغارقة والجزر الوحشية الجميلة ثم المطاردات والانفجارات بالطبع.. ولكن علينا ان نناقش كل شئ فى حدوده التى لا يدعى غيرها.. فهو فيلم مغامرات فعلا ولكن فى أجواء جديدة وجيدة الصنع إلى أقصى حد.. ولقد تذكرت على الفور فيلما فرنسيا ضخما جدا أنفقوا عليه ببذخ هو «الازرق الكبير» الذى اختاروه بثقة شديدة فيلما لافتتاح مهرجان كان منذ عدة سنوات وكانت قصته أسخف بكثير من مغامرة «جزيرة الشيطان» الذى لم يكن أقل منه فنيا بحال من الأحوال - وبلا مبالغة - رغم الإمكانيات الهائلة التى نعرفها للفيلم الفرنسى والتى لم يتوافر عشرها بالطبع للفيلم المصرى .

لقد كان نادر جلال فى أحسن حالاته كحرفى متمكن فعلا فى هذا النوع من أفلام الحركة والمغامرة الذى يثبت مع كل فيلم أنه أصبح أبرع مخرجيه فعلا وأكثرهم إخلاصا واجتهادا واهتماما بكل تفاصيل الصورة والحركة وتدقيقها وإيقاع الإثارة التى تمسك باهتمام المتفرج وهو أهم شروط هذا النوع من السينما.. خاصة وهو يبخل هذه المرة مجال الأعماق التى تفرض - على مخرج مصرى بالتحديد - آلاف المشاكل التقنية الجديدة التى لابد من العثور لها على حل .

ونفس الشيء يقال عن المصور سعيد شيمى بل ربما بصعوبة أكثر.. لأنه يكون عليه هو أن يحقق تصورات المخرج بالعثور أيضا على حلول لمشاكل الاضاءة والألوان وحركة الكاميرا والعديسات لعالم ما تحت الماء المختلف تماما عن التصوير العادى.. خاصة مع افتقاد الامكانيات الآلية التي أصبحت متوافرة الآن لأى مصور فى العالم ويمكن أن تحل له كثيرا من المشاكل التي على المصور المصرى أن يعثر لها على البدائل بنفسه.. وسيظل لسعيد شيمى فضل السبق بدخول هذا المجال بجراً وبجهد شديد لمهنة عمره : السينما.. بل أن العين الفاحصة التي لا تتساق فقط الى مشاهد ما تحت الماء.. لابد أن تلاحظ أيضا أنه فى المشاهد العادية لما فوق الماء كان سعيد شيمى فى أحسن حالاته من حيث توفير الاضاءة المناسبة لليل والنهار والداخل والخارج ومستوى لون الصورة وبعض حركات الكاميرا الصعبة جدا المحمولة باليد سواء بالسرعة أو بالبطء والتي توحى بأنها حركة ميكانيكية - كرين أو شاريوه وهو ما تخصص فيه هذا المصور ببراعة .

ولقد وجدت نفسى أفكر وأنا أشاهد هذا الفيلم فى إحتمال عرضه فى الخارج سواء فى مهرجان أو عرض تجارى.. فوجدت أنه يمكن أن يلقى استجابة كاملة من المتفرج الغربى خاصة وهو يرى أجواء جديدة عن بلد لا يعرفه فليدركهم أفلام كثيرة تنجح رغم أنها أقل منه فعلا .

إن «جزيرة الشيطان» هو بكل مقياس فيلم مصرى على مستوى تكتيكى متقدم جدا ومعقول وخال من أى رخص أو ابتذال.. والصراع فيه نفسه مقبول من العقلية الغربية - بل ان صراعات ستيفن سبيلبرج التي تكتسح العالم أكثر هياقة وخبثا - والشخصيات فى جزيرة الشيطان منطقية ومعقولة بالخير والشرير فيها.. والممثلون فى أحسن حالاتها : عادل إمام هذا العبقرى القادر على اقناعنا بأى موقف ويأى تعبير.. الذى يميّتنا من الضحك فى مشهد من السخرية من مأكولات البحر.. بنفس السلاسة التي يأخذ بها قلوبنا فى مشهد مكاشفته ليسرا بهومو على شاطئ البحر ليلا.. فهذا مشهد لا يقدر عليه الا ممثل كبير حقا.. ويسرا نفسها قطعة من الحياة والحرارة والانفعال ولعلها أفضل ممثلتا الآن.. وأحمد راتب الذى عندما يكون هو بسمه الفيلم الدائمة مع أن معه عادل إمام فهذه شهادة وحدها لممثل متمكن.. وحتى نهى العمروسى وجمال اسماعيل ومصطفى متولى فى حدود أنوارهم الصغيرة.. وأى مساعد غربى يمكن أن يتابع هذه الشخصيات كلها باستمتاع واقتناع إلى أن

وصلنا إلى مشهد ذهاب عادل وإمام ونهى العمروسى وحندهما إلى منجم مهجور لسرقة بعض المتفجرات لكسر باب السفينة الفارقة والحصول على الذهب.. بعد أن تدهشنا أولاً براعة بيكور النجم الذى صممه فنان موهوب فعلاً هو غسان سالم حتى لا نصدق أنه بيكور.. يفقد الفيلم منطقته المعقول ويدخل فجأة ويلا سابق انذار فى منطقة البلاء.. فإذا بعادل وإمام يضرب وحده عصا من اريعين «شطح» على الأقل... ويتخلص ببساطة شديدة من مجموعة بعد مجموعة.. ويطيح بكل من يصافه فى منجم طويل جداً يضرب هذا على وجهه وذاك على قفاه.. وكل «حيطة» والأخرى من هؤلاء الأشرار ينظر له فى خشوع وانتظار وكأنه يقول «اضرب يا عادل بيه!» إلى أن نصل إلى حكاية «المطرقة» الضخمة التى يضرب بها الجميع وتطير فى الهواء لتهبط فى يده بالضبط فتحس أننا أمام أفلام شارلى شابلن أو باستر كيتون الكوميدي الصامتة ولا بأس طبعا من أن نصنع مشهداً من أفلام «ميكى ماوس» لنضحك به العيال.. ولكن بشرط ألا نفسد به منطق الفيلم المعقول كله ومن باب «الطفاضة» فالفيلم مثير وممتع بما يكفى ولم يكن بحاجة إلى هذا المشهد الهزلى.. وهنا سيندهش المتفرج الغربى ويحس أن هؤلاء الناس إما فقدوا عقولهم فجأة.. وإما يسخرون منه شخصياً حين يعتبرونه طفلاً.. وهنا يكون على عادل وإمام أن يقرر، كيف يجب أن يقدم نفسه للناس : إنديانا جونز.. أم عادل وإمام الحقيقى البسيط الرائع؟ وسوف نظل نحن نكرر هذه الملاحظة مهما سخر منها. لأننا نحبه! .

## فترة «الثلاثيات» في الأفلام العربية سذاجة متقنة

بدأ اهتمامي بهذا الفيلم منذ تذكرى أن موجة «الثلاثيات» كانت جزءاً مهماً من اهتمامات شبابنا المبكر بالسينما، فلقد جاءت فترة كان كل شيء في الأفلام العربية المصرية «بالثلاثة».. دك من مسألة «الشياطين» فهي من أحب الكلمات وأكثرها انتشاراً في عناوين أفلامنا وحتى الآن.. فلا أدري من الذى أشاع بين صناع الأفلام من مخرجين ومنتجين، أن الجمهور يحب جداً أن يكون الشيطان بطلاً لفيلم.. حتى أن الترجمة التجارية لكل أفلام جيمس بوند مثلاً عندما تعرض في مصر، لابد من أن تكون فيها كلمة «الشياطين».. والتفسير «البرى» هو أنها كلمة توحى للمتفرج البسيط بأن الفيلم لابد وأن يحفل بالضرب والمغامرات.. فمن هو صاحب هذا التصور الساذج بأن الشيطان يضرب ويفامر؟!

ومن الصعب مع ذلك تتبع أصل كلمة «الشيطان» أو «الشياطين» في تاريخ السينما المصرية.. ولكن تتبع سلسلة أفلام الثلاثيات: أى «الشياطين الثلاثة» - «الاشقياء الثلاثة» - إلخ.. أسهل بكثير، فضلاً عن الأفلام التى تنقسم إلى ثلاث قصص منفصلة والتى عرفت السينما المصرية فى فترة من الفترات، من الأفلام المعروفة أيضاً فى السينما العالمية. حتى أن فيلبنى العبقري الإيطالى نفسه أخرج مرة ثلث فيلم.. ولكنى أكاد أجزم أنه باستثناء «الفرسان الثلاثة».. فلم تكن هناك سينما استخدمت هذه الثلاثيات أكثر من السينما العربية المصرية، وبالأذات فى مرحلة الستينيات!

والهدف تجارى فيما أعتقد.. لأن إسناد البطولة أو توزيعها بين ثلاثة ممثلين يتقاسمون أحداث الفيلم.. هو أفضل بكثير من الاقتصار على ممثل واحد مهما كان ثقله الجماهيرى، لأن اختلاف شخصية وأسلوب كل بطل يضمن إقبال جمهوره



الخاص مع جمهور البطلين الآخرين.. خاصة عندما يكون أحدهم مشهوراً بالقوة والمغامرة مثلاً.. والثاني أقرب إلى العقل.. والثالث مثلاً كوميدياً يخفف من حدة العنف والحركة.. فتكتمل كل عناصر النجاح التجارى بالنسبة لكل الأنواع..

والمخرج الإيطالى الراحل سيرجو ليونى مثلاً الذى عرف بنقله لأفلام «الكابوى» الأمريكية إلى إيطاليا فيما سمي «بالويسترن الاسباكىتى» لجأ بنفسه إلى شيء مثل ذلك فى فيلمه الشهير «الطبيب الشرس والقيح».. فالتنوع بين ثلاثة نماذج مختلفة من الشخصيات يلعبها ثلاثة ممثلين لكل منهم ملامحه وأسلوبه المختلف.. يضيف حيوية وتنوعاً على خطوط الصراع فى الفيلم..

واختيار فيلم «الشياطين الثلاثة» بالذات كنموذج لأفلام الثلاثيات هذه، مرده أن مخرجه حسام الدين مصطفى هو أكثر من تتناسب إليه هذه الأفلام من بين كل المخرجين.. وتتابع تواريخ الأفلام المشابهة يؤكد أن الآخرين كانوا يقلون بعد ذلك.. فيما استطعت أن أصل إليه من تاريخ الأفلام. نكتشف أن حسام الدين مصطفى هو الذى بدأ هذه السلسلة من الثلاثيات عام ١٩٦٢ بفيلم «الأشقياء الثلاثة» الذى لعبت بطولته سعاد حسنى أمام شكرى سرحان وأحمد رمزى.. ثم اتبعه بفيلمنا هذا «الشياطين الثلاثة» عام ٦٤، ليقلده المخرج محمود فريد فى العام نفسه بفيلم «العزب الثلاثة» الذى لعبته سعاد حسنى أيضاً أمام حسن يوسف الذى كان نجماً متألفاً فى الستينيات.. ويبدو أنهم استعانوا به ويسعاد حسنى «لتلميع» المطرب عادل مأمون الذى قفز اسمه فجأة فى ساحة الغناء فى ذلك الوقت مقلداً عبد الوهاب.. ثم حاولوا كالعادة «الزج به» فى السينما بطلاً لفيلم «المنظر وعبد الحامول» أمام المطربة الجديدة حينذاك وردة الجزائرية.. ولكنه اختفى تماماً من السينما ومن الغناء معاً وفى لمح البصر.. ربما لأنه كان مقلداً لعبد الوهاب..

وفى عام ٦٥ عاد حسام الدين مصطفى إلى ثلاثياته بفيلم «المغامرون الثلاثة» بسعاد حسنى أيضاً وأحمد رمزى وحسن يوسف.. ليعود محمود فريد لتقليده فى «العقلاء الثلاثة» برشدى أباطة وأحمد رمزى وسميرة أحمد، وليخرج محمود نو الفقار فى العام نفسه «الثلاثة يحبونها».. بسعاد حسنى وحسن يوسف ويوسف شعبان!..

وهكذا.. وفى عام واحد هناك «ثلاث ثلاثيات».. وموجة أو ظاهرة تقليد الأفلام المصرية لبعضها حتى فى العناوين.. وفى العام ذاته.. وهذا دليل إقلاص تاريخى

دائم ومكرر، حتى في الأسماء.. وهي ظاهرة تستحق دراسة خاصة ستثير كثيراً من الدهشة التي تؤكد البلاءة!

وفي العام التالي، ١٩٦٦ كان غريباً أن لا يقدم صاحب الثلاثيات حسام الدين مصطفى أى ثلاثة!! بينما يواصل الآخرون استخدام العنوان نفسه.. فهناك «**الأصبياء الثلاثة**» الذي أخرجه أحمد ضياء الدين بأحمد رمزي وحسن يوسف ونبيلة عبيد.. ثم هناك «**ثلاثة أصبوس**» وهو ثلاث قصص مستقلة بثلاثة مخرجين: فطين عبد الوهاب وحسن الإمام وكمال الشيخ.

وفي عام ١٩٦٨ يخرج محمود نو الفقار «**حكاية ثلاث بنات**» لسعاد حسنى وشمس البارودي، ولا أبرى من الثالثة، أمام حسن يوسف وعماد حمدي، ليعود حسام الدين مصطفى إلى نوع أفلامه المفضل بـ «**المسجلين الثلاثة**» وهم رشدي أباطة ومحمد عوض.. واحد للضرب والآخر للضحك.. ولا تكتب القوائم من الثالث!.. ولكن «**الجمال**» تتكفل به شمس البارودي ونوال أبو الفتوح!..

وفي العالم التالي، ١٩٦٩ يقدم حسام «**الشجعان الثلاثة**» برشدي أباطة وإبراهيم خان وشمس البارودي، و «**هي والشياطين**» - ولكن من دون «ثلاثة».. بأحمد رمزي وعادل أدهم وشمس البارودي أيضاً..

ولأن الشيطان أو الشياطين كانت تستحوذ على تفكيره السينمائي فيما يبدو، فهو يقدم في العام ذاته «**ابن الشيطان**» بطولة فريد شوقي ومحمود المليجي أمام نجلاء فتحي ونعمت مختار.. ونلاحظ أنه جعله شيطاناً واحداً هذه المرة وليس ثلاثة.. لحسن الحظ!..

واعتقد أن حسام الدين مصطفى تخلص من الشياطين نهائياً عام ١٩٧٣ بفيلم «**الشياطين في أجازة**» الذي لعبه حسن يوسف ومحمد عوض أمام لبلبة وسهير رمزي.. ويبدو أنها كانت أجازة مفتوحة امتدت حتى الآن. لأن قائمة أفلام حسام الدين مصطفى تخلو بعد ذلك تماماً من أية شياطين أو ثلاثيات.. بل إننا نستطيع أن نقول إنه على الرغم من أن «**الشياطين**» بقي يطل برأسه بين حين وآخر في عناوين أفلامنا، فالأكيد أن الثلاثيات اختفت تماماً منذ ذلك التاريخ.. وبعدما كان آخر من استخدمها عدا حسام هو المخرج حسن الصيقي عام ١٩٧٠- أى قبل فيلم حسام بثلاث سنوات - في فيلم «**المجنين الثلاثة**»، ومنير التوني مخرج التليفزيون - الذي قدم عدة أفلام سينمائية - في فيلم «**الكذابين الثلاثة**» وهم، طبقاً لنظرية التنوع:

حسن يوسف وأمين الهندي وعبد المنعم إبراهيم...

فحسام الدين مصطفى إذن «هو ملك الثلاثيات» بلا منازع.. فله خمسة أفلام: «الأشقياء الثلاثة» - «الشياطين الثلاثة» - «المغامرون الثلاثة» - «المساجين الثلاثة» - «الشجعان الثلاثة».. هذا طبعاً غير أفلامه التي نكرتها عن الشيطان أو «الشياطين» الذين ليسوا ثلاثة..

ويبدأ «الشياطين الثلاثة» عن قصة لوسيان لامبير وسيناريو وحوار بهجت قمر وكامل عبد السلام، في محجر في الجبل حيث يقضى السجناء عقوبتهم الشاقة بتكسير الأحجار.. ونتعرف بينهم إلى أبطالنا الثلاثة: رشدى أباطة وأحمد رمزي وحسن يوسف.. وكان كل منهم في ذلك الوقت نجماً للحركة والعنف والمغامرة.. ويقصد حسام الدين مصطفى بالطبع من تجميعهم معاً تكثيف كمية المغامرة لجذب جمهور كل منهم معه كما قلنا.. ويجيء التنويع والتباين بينهم ليس من خلال صراعاتهم معاً أو اختلاف دور أو طابع تمثيل كل منهم عن الآخر.. فالثلاثة في الواقع أصدقاء ولا تناقض بينهم، بل أنهم على العكس يسعون إلى هدف واحد.. ولكن ما يميز كلا منهم عن الآخر هو طبيعة الشخصية المرسومة له.. فرشدى أباطة على الرغم من قوة بنيته التي تجعله «الفتوة الرئيسي» في الفيلم، إلا أنه شخص ساذج طيب القلب أقرب إلى البراعة.. فهو مندفِع، قليل الخبرات في الحياة والعلاقات الاجتماعية، وما أسهل أن يستخدم يديه بلا تفكير.. فكأنه العملاق الأحقر ضخم الجثة صغير العقل.. بينما يلعب حسن يوسف، أقلهم حجماً.. دور العقل الذي يكبح جماح هذا الاندفاع، الذي يسخر من حماقة زميله ويشتمه باستمرار.. أما أحمد رمزي فهو القوى أيضاً ولكن بقدر من العقل والرومانسية، فضلاً عن أنه هو «العاشق» أو «الحبيب» - كما كنا نسمى البطل الذي يحب البطلة في تلك الأيام - والذي تدور من أجل قصة حبه كل معارك الآخرين بعد ذلك..

وفي مشاهد ما قبل العناوين - «الافان تيتز» - نرى الثلاثة يكسرون أحجار الجبل تحت حرارة الشمس وفي مجموعة لا حصر لها من لقطات «الزوم»، حيث تنتقل الكاميرا بسرعة من المنظر العام أو الكبير، إلى تفصيله أكبر وأوضح لهذا السجين أو ذلك.. وكان حسام الدين مصطفى مشهوراً في تلك المرحلة من بداية عمله السينمائي، ولدى عودته من أميركا بالإكثار من استخدام عدسة «الزوم» هذه، بمناسبة ومن دون مناسبة ولجرد أنه كان مبهوراً بها فيما يبدو ككتشاف تكنولوجي

خطير عاد به من أمريكا..

ونفهم أن المساجين الثلاثة هم رشدى أباطة «سعداوى العقر».. الذى كان يعمل حداداً قبل أن يدخل السجن.. وأحمد رمزى «عزب» الذى كان سائق لورى ينقل الأسماك فى السويس، لحساب المعلم عبد العليم خطاب الذى يتستر وراء الصيد لتجارة المخدرات.. بينما كان حسن يوسف «فتوح» يعمل عند صاحب مقهى يستخدمه فى توزيع المخدرات أيضاً.. فالمخدرات قديمة جداً فى السينما المصرية إذن، ومنذ ٢٦ سنة هى عمر هذا الفيلم.

وفى السجن، يصبح الشبان الثلاثة أصدقاء جداً.. ولأنهم «جدعان» جداً أيضاً بالمفهوم الشعبى، يربطهم الوفاء والإخلاص إلى أقصى حد. حتى أنهم عندما تنتهى فترة عقوبتهم فى يوم واحد - لا ندرى كيف - يقررون أن يبدأوا حياتهم الجديدة معاً، فلا يفارق أحدهم الآخر بعد ذلك..

ويعجب الضمير الشعبى المصرى جداً بهذه المعانى: صداقة الرجال التى هى أقوى «أجده» من أى علاقة بين أى رجل وامرأة.. والمشاركة فى السراء والضراء.. أو ما يسمى «الطولة والمرّة» وتضحية كل صديق بأى شىء من أجل صديقه ومهما كان الثمن.. وهذه قيم قديمة جداً فى السينما المصرية، بل وفى سينما «الكابوى» الأميركية نفسها حيث العالم هو عالم رجال أولاً.. والصراعات صراعات رجال.. وصداقة الرجل للرجل فى عالم قاس وملىء بالتحديات هى أقدس قيمة من قيم البطولة..

وهنا نستطيع أن نقول إن «الشياطين الثلاثة» - بل وكل ثلاثيات حسام الدين مصطفى الأخرى حتى ما يميل إلى الكوميديا منها - هى أقرب إلى أفلام «الكابوى» المصرية، حيث نجد فيها كل تقاليد رعاة البقر البطولية، وحيث يسمح هذا النوع أصلاً من أفلام «صداقات الرجال» بالاتفاق بإخلاص حول هدف واحد، وضد عدو شرير مشترك، فتكون هناك فرصة لأكبر قدر من أعمال الحركة والمغامرة، ولهفة كل صديق على إنقاذ الآخر.

بعد خروجهم من السجن يصبحهم فتوح - حسن يوسف - إلى المقهى الذى كان يعمل به، فإذا بصاحبه يحاول أن يغريه بالعودة إلى العمل فى المخدرات كما كان.. ولكن الشباب الثلاثة قرروا التوبة وبدء حياة جديدة شريفة تماماً.. وهذا ما يضاعف من إعجاب المشاهد بهم بالطبع، والتعاطف مع كل معاركهم بعد ذلك.. ويندفع

سعداوى العملاق اللفظ - رشدى أباطة - كعانتة، رافضاً انزلاق صديقه حسن يوسف إلى الحرام من جديد حتى يكاد يضرب صاحب المقهى، لولا أن أوقفه حسن يوسف قائلاً عبارته التي لا يتوقف عن تكرارها طوال الفيلم: «الله يخرب بيتك.. حتويني في داهية»!

ويحزم الشبان الثلاثة أمرهم على الذهاب مع عزب - أحمد رمزى - إلى مدينته السويس، حيث كان يعمل، وحيث فرص العمل في صيد السمك أوفر من القاهرة.. ويحمل كل منهم «خجاته» في حقيبة صغيرة ويركبون أتوبيس السويس حيث يحدث موقف كوميدى يخفف من حدة التوتر.. فحسن يوسف الشقى كعانتة، يجلس إلى جوار راكبة حسناء يبدأ فى مغازلتها.. فتستجيب.. ولكن رشدى أباطة «القفط المنهور» الذى يركب خلفه، يتدخل بلا مناسبة متبرعاً بأن يقول للفتاة أنهم خارجون من السجن لتوهم، وذاهبون للبحث عن حظهم فى السويس.. فيفسد كل شىء طبعاً.. وبينما تتكشف الفتاة مذعورة.. يتمم حسن يوسف كالعادة «الله يخرب بيتك»..

مثل هذه اللامسات الكوميدية المخففة من حدة الدراما هى من إضافة الكاتب الراحل بهجت قمر، فيما أعتقد، الذى كان بارعاً فى خلق المشهد الكوميدى وحواره السلى.. وهى لمسات السيناريو والحوار التى تضفى الحيوية والحرارة على قصة لوسيان لامبير - وهو أحد الأجانب المتصرين الذين شاركوا فى كتابة بعض الأفلام المصرية فى تلك الفترة - وهى القصة التى يبدو واضحاً من خطوطها العامة أنها من أصل أجنبى..

فى السويس نعرف أن هناك قصة قديمة أنت إلى الزج بأحمد رمزى - عزب - بالسجن ظلاماً.. فالمعلم عبد الرازق «عبد العليم خطاب» يحتكر نقل السمك الذى يصيده صياليو السويس إلى القاهرة فى سياراته الكبيرة.. وعندما فكر عزب فى شراء «لورى» خاص به حرقه رجال عبد الرازق ولفقوا له تهمة ما أدخلته السجن حتى لا يتجرأ أحد على مزاحمة المعلم الكبير فى عمله، الذى نكتشف بعد قليل أنه يتستر خلف هذا العمل لتهريب المخدرات وسط شحنات السمك من السويس إلى كبار تجار القاهرة..

والمعلم عبد الرازق هذا هو الشرير التقليدى، زعيم العصابة التى تسيطر على كل شىء، وتضرب له - أو تقتل - كل من يفكر فى العصيان.. وعودة هذا الشاب المشاغب أحمد رمزى بعد خروجه من السجن ومعه شبان لا تبشر ملامحهم بالخير

أيضاً، تنذر عبد الرازق هذا بعودة المتاعب من جديد، لا سيما أن الشابين - رشدي أباطة وحسن يوسف - يدعيان أنهما من كبار «المعلمين» في تجارة الأسماك في الاسكندرية..

وبينما نفهم أن أحمد رمزي يحب قرييته الحسنة زينب التي تمثلها نوال أبو الفتوح إحدى فتيات الإغراء في ذلك الوقت - ١٩٦٤ - فتعرف على فاتنة إغراءات أخرى ذائفة الصمت في سينما الستينيات برلنتي عبد الحميد.. المعلمة حميدة صاحبة المقهى الشعبي التقليدي الذي يرتاده الصيادون، وصاحبة «البنصات» - وهي مراكب صيد - والتي تشترك مع المعلم الكبير عبد الرازق في صيد الأسماك ونقلها.

وبينما يستأنف أحمد رمزي قصة حبه البريء لزينب.. تقع المعلمة حميدة على الفور ومن أول نظرة في حب رشدي أباطة.. فالمسألة مسألة عضلات - وقوة في الأساس - «وكل قولة ولها كيال» حسب المفهوم الشعبي.. ومثل فتنة وأنوثة برلنتي عبد الحميد المتفجرة، ليس لها أقل من فتونة وجدعة رشدي أباطة..

وتسير المسائل على ما يرام والشبان الثلاثة يواجهون جبروت المعلم عبد الرازق وينتقمون منه لما فعله في عزب وفي الصيادين المساكين كلهم، ويتصلون له ويحنون من جبروته «باللوري» الذي يحملون فيه السمك لحساب المعلمة حميدة.. والثلاثة -لأنهم شياطين طبعاً - قادرين على ضرب عصابة عبد الرازق في كل مرة.. إلى أن ينجح المعلم في بس المخدرات في لوري المعلمة حميدة وسط الأسماك، فيتصور رشدي أباطة أن المعلمة كانت تخدعهم وتورطهم في تهريب المخدرات.. فيضربها «القلمين» اللازمين لتأنيب أي امرأة في الفيلم المصري، وإلى أن تثبت براعتها وحبها من خلال دموعها.. فتعود برلنتي إلى رشدي.. وزينب إلى أحمد رمزي.. ويتفرج حسن يوسف ضاحكاً على سعادة الجميع.

المهم هو مستوى الإتيقان في تنفيذ المظاهرات والمعارك، حيث كان حسام الدين مصطفى يارعاً في هذا النوع من أفلام الحركة فعلاً.. وحيث كان كل شيء صانقاً ومتقناً ومخدوماً مهما كان سانجاً.. وليتها دامت.. هذه السذاجة.

## « اللعب مع الكبار »

شريف عرفة ١٩٩١

في فيلم «اللعب مع الكبار» مشهد يؤكد - إذا كانت المسألة في حاجة إلى أى تأكيد - أن عادل إمام ممثل متمكن جدا على المستوى الحرفي، متمكن من أنواته جيدا ويسيطر عليها تماما، وأهم من ذلك يعرف كيف يستخدمها... فى هذا المشهد تكون مسئوليته فى مباحث أمن الدولة التى تحقق معه فى مصدر المعلومات الخطيرة التى أبلغها لها ... قد انتقلت من حسين فهمى الضابط اللطيف المتفهم، الذى عقد معه نوعا من الصداقة.. إلى مصطفى متولى الضابط الآخر الشرس، والذى يريد استخلاص الأسرار منه بسرعة ويعنف... فيسأله كيف عرف بالجرائم التى أبلغ بها البوليس قبل وقوعها، ويجيب عادل إمام بنفس ما قاله للضابط السابق.. وهو أنه كان يحلم بها قبل وقوعها.. ولأنها إجابة هزلية بمنطق البوليس، فإن الضابط مصطفى متولى يصفعه بعنف شديد الشراسة، يفاجئه تماما بعد التدليل الذى اعتاده من الضابط الآخر حسين فهمى.

تعبير الصدمة... ثم الألم والمهانة المفاجئة... والتفكير السريع فى رد الفعل الممكن فى موقف كهذا، وبالنسبة لشخصية متمردة وغير منضبطة تماما مثل شخصية «حسن بهلول» - لاحظ اختيار الاسم - التى يلعبها عادل إمام... فهل يثور على هذا الضابط الشرس الذى جرح كرامته مع علمه بأن النتيجة محسومة مقدما، لأن المعركة غير متكافئة بأى مقياس؟.. أم هل يبتلع الإهانة إنز ويسكت، وهو الذى يجسد نموذج «الصايغ النيل» الذى لا يملك إلا كبرياءه؟ كل هذه المشاعر المتضاربة فى لحظة واحدة مريرة وخاطفة... يلخصها عادل إمام فى هذا التعبير العبقري

بمجرد نظرة الدهشة والإنكسار فى عينيه فقط... ولكن مع عدم الاستعداد للتسليم رغم ذلك.

فالضابط الذى لم يقتنع بمسألة الحلم يعود فيكرر السؤال عن مصدر معلومات حسن بهلول عن الجرائم قبل أن تقع.. فيكرر عادل إمام بنفس الثبات: «حلم».. فيتلقي صفة أعنف.. وتزداد الدهشة المفاجئة والألم فى عينيه وهو لا يكاد يصدق أنه يمكن أن يتعرض لكل هذا الاتهام وفى نفس الوقت يعجز عن الرد.... وبعد الصفعة الثالثة والسؤال الثالث يكون الدم قد سال من طرف فمه واحتقن وجهه فيجيب بصوت مختنق أقرب إلى الشرجة. «كابوس»... وهو يقصد بالطبع الكابوس الحالى الذى يتعرض له مع الضابط الشرس، والذى ازداد فيه ألمه إلى حد مروع، كما نرى على وجهه وفى عينيه بالتحديد.

هذا التعبير المكثف عن كل هذه المشاعر المشحونة بالتوتر لا يصدر إلا عن ممثل مسيطر تماما على أنواته وفاهم فى نفس الوقت للغة السينما.. ففى هذا المشهد بالذات يقدم المخرج الموهوب إلى أقصى حد شريف عرفة وجه عادل إمام فقط فى «كلوز» أو منظر كبير.. لأنه لا يريد منه فى هذا الموقف إلا هذا التعبير بالوجه والعينين... والممثل من ناحيته يعرف أنه لن يكون متاحا له فى هذه الحالة إلا استخدام الوجه والعينين.. بينما نحن فى حوض البحر المتوسط كله مشهورون باستخدام جسدنا كله فى التعبير العاطفى والانفعالى غالبا... فنحن نتمايل ونتأرجح «وننشال وننهبد» فى كل الاتجاهات «ونشوح» بأيدينا وبالصوت العالى... والممثل عندما لا يعرف التعبير الهادئ أو الخافت لأن جمهوره لن يتقبله منه وسيعتبره ممثلا فاشلا... والتمثيل الرائع جدا بالنسبة لنا هو التمثيل الصاخب جدا والميلودرامى القادم أصلا من المسرح... والذى تتساوى فيه كل مدارس الأداء فى كل النوعيات ومن يوسف وهبى إلى زكى رستم... ومن أنور وجدى إلى إسماعيل ياسين.. فالكل لا بد أن يزق بعلو صوته وأن يستخدم جسمه كله... وأنور وجدى مثلا كان يستخدم شعره... ولذلك فأصعب شئ للممثل المصرى أن تعطيه «كلوز» بمعنى أن تحبس وجهه فقط فى «الكابر» ثم تطلب منه أن يعبر لك عن إحساس مهم جدا بمجرد نظرة كهذه التى عبر بها عادل إمام عن أكثر من إحساس وأكثر من معنى فى لقطة واحدة.. ويئون نرة انفعال أو تشنج واحدة زائدة.. خصوصا تعبيره هنا هو «رد الفعل» الذى هو الامتحان الحقيقى للممثل الجيد وليس الفعل نفسه... لأنه من السهل



أن يصنع ممثل ممثلاً آخر بكل عنف. ولكن الصعب جدا هو كيف سيعبر هذا الممثل الآخر عن تلقيه الصفعة.

مثل هذه التفصيلات الصغيرة والمهمة في تكنيك الأداء تؤكد أن عادل إمام يمكنه أن يكون ممثلاً خطيراً لو أراد... وهي مسألة لم تعد في حاجة لشهادتي لا أنا ولا أي أحد في الواقع... لأنه اثبتتها بموهبته وحدها ويتطويرة لأدواته ، ثم فرضت نفسها عاما بعد عام بالمقاييس الفنية والجماهيرية معا بما لم يترك حتى أي مجال للمنافسة... ولكن القريب في حالة عادل إمام بالذات - وهي حالة استثنائية جدا - أن هذا الممثل الذي يملك هذه المقدرة ثم في نفس الوقت كل هذه الجماهيرية... يبدو أنه الممثل الوحيد في العالم وليس حتى في مصر فقط... الذي لا يترك قيمة ذلك حتى وهو في قمة نجاحه .. بدليل أنه لا يستخدم قدراته هذه - التكنيك زائد الجماهيرية الكاسحة - فيما يستحق، بل والممثل الوحيد في العالم أيضا الذي يتعمد تبديدها فيما لا يستحق... ليس لأنه ينقصه الذكاء مثلا فهو ذكي جدا ومتقن إلى حد كبير بالنسبة لممثل مصري، ومتقدم فكريا وواسع الاطلاع وله اهتمامات عامة ومواقف عملية جريئة وشريفة تصل أحيانا إلى مستوى المجازفة، بينما يقبع ممثلون آخرون في بيوتهم غالبا... ولكن لأغرب سبب في العالم وهو أن يثبت أن الناس تذهب إلى أعماله في السينما وفي المسرح من أجله هو وحده وأساسا مع أن هذه مسألة لا تحتاج لأي إثبات... ولذلك فهو يرى أنه ليس محتاجا إلى نص ولا إلى مخرج ولا ممثلين آخرين لو أمكن .. وتأخذ المسألة شكلا غريبا أحيانا حينما يكون هو الممثل الوحيد الذي يتعمد اختيار نصوص ركيكة واختراع مؤلفين والإخراج بنفسه لو أمكن لكي يثبت أنه سينجح في كل الحالات وأن الجماهير ذاهبة، ذاهبة حتى ولو وقف بمفرده في وسط ميدان التحرير يقرأ صفحات من كتاب المطالعة الرشيدة.. وهذا صحيح تماما بكل تأكيد، ولكن بكل أسف في نفس الوقت... لأنه لا يعني شيئا على الإطلاق من ناحية القيمة الفنية... فنجاح نجم جماهيري لمجرد أن الناس تحبه ، ولكن خارج إطار عمل فني جيد هو شيء عبثي خادع، لا تبقى له أية قيمة بعد انتهاء الفيلم أو المسرحية بنصف ساعة سوى الاستفادة المنتج وحده.. لأن النجم المحبوب نفسه لا يضيف شيئا لنجاحه وقيمه بل على العكس يسحب من رصيده.. ويعد عمليْن أو ثلاثة من هذا النوع لابد أن يزهق جمهور النجم ويبحت عن بديل وتهتز جميع الحسابات مهما كانت واثقة أو نكية.. ولكل نجم مثل كل ثلاثة عمر

افتراضى لابد من استغلاله كإفضل ما يكون قبل استهلاك الموتور... وعادل إمام - وهذا غريب جدا - يدرك هذا جيدا لأنه فنان حقيقى أولا ... ونكى جدا ثانيا... ويحمل خبرة عمل ومعايشة للناس وصعلة شوارع عظيمة ثالثا، ومع ذلك فهو يفعل عكسه بالضبط من باب العناد الوهمى مع طواحين هواء لا يعرف أحد - حتى هو - من هى بالضبط.. ولطهم النقاد مثلا الذين يفترض عادل إمام أن هناك مشكلة ما بينه وبينهم.. حتى الذين يحبونه بإخلاص ويحترمونه موهبته إلى أقصى حد والذين لا يزهق من التريقة عليهم حتى فى سهراته الخاصة وكائنهم أعداؤه.. مع أن كل مشكلتهم معه - الصابقين منهم على الأقل - هى أنهم يتصورون أن نجما مثله بكل هذه الموهبة والجاهيرية قادر على تغيير أشياء كثيرة فى الفن وفى نطق ووعى هذه الجماهير نفسها باختيار نصوص عظيمة لكتاب موهوبين ومخرجين محترمين، ويستطيع بقوة تأثيره أن يصنع لبن العصفور ، بل ولعله الوحيد الذى يمكنه ذلك... لأنه من التناقض - حتى على المستوى الشخصى والنفسى - أن الفنان الذى يقدم على مفامرة الذهاب بمسرحيته إلى أسبوط ، وهو الذى يصر على تقديم فيلم كذا ومسرحية كيت من الأسماء التى يعرفها جيدا.

واعتقد أن هذه هى كل مشكلتنا مع عادل إمام... ومن حسن الحظ أنه فى نزوة تناقض عادل إمام مع النقاد وبرامج التلفزيون التى يستفز فيها الكثيرين... يجيء فيلمه «اللعبة مع الكبار» ليقدم الحل النموذجي لهذه المشكلة... فهو فيلم جماهيرى وناجح جدا ويفعل فيه عادل إمام كل الأشياء التى يحبها ... وفى نفس الوقت فهو فيلم جيد ومحترم كتابة وإخراجا وأداء وموسيقى وكل شىء... فما هى المشكلة؟

الموضوع كتبه وحيد حامد الذى برع فى الوصول إلى تركيبات سيناريو تجمع بين الجدية والاقتراب من بعض مشاكل الواقع وضرورات النجاح الجماهيرى... «واللعبة مع الكبار» نموذج جيد لهذا.. ولكن مع اختيار صيغة مبتكرة هذه المرة للمزج بين الحلم والواقع... والبطل حسن يهلول، الذى هو عادل إمام، شخصية تقف على الحافة بين هذا وذاك... فهو خريج جامعة، شاب متعطل وصعلوك، ساخر وعاشق مفلس، وعاجز فى الظروف المادية الصعبة عن الزواج من بنت الجيران عابدة رياض التى هى «فرفورة» أخرى مثله من النماذج بالملايين التى تعيش على الحافة دائما بين هذا وذاك دون أن تحقق أحلامها أبدا ولكن قدرة عادل إمام على الإحتمال تأتى من أنه لا يكف أبدا عن الحلم... أو حتى تحويل الواقع البائس القاسى إلى حلم من أجل

احتماله وإلا أصيب بالجنون... والمسألة تبدأ بأن يبلغ مباحث أمن الدولة بأنه رأى في الحلم أن هناك مؤامرة لحرق مصنع ما، هو ملك للدولة، أى للناس بما يعنى مزيدا من المشاكل الاقتصادية لمجتمع يعانى لحساب قلة فاسدة مستفيدة ولو بتخريب كل شىء... ورغم كل استعدادات الأمن المكثفة يتم حرق المصنع فعلا ... فيزداد ضابط المباحث «الظريف» حسين فهمى حيرة بشأن هذه الشخصية الغامضة التى تدعى أنها تعرف الجرائم مقدما عن طريق الطم.. فهل هو نصاب أو مجنوب أم مجرم إرهابى خطير متورط فى هذه المؤامرات الكبيرة هو نفسه؟ .. وتثير صفة «الظريف» هذه مشكلة ضخمة حول هذا الفيلم، لأن ضابط مباحث أمن الدولة الذى هو حسين فهمى بكل جانبيته ووسامته... يعقد نوعا من الصداقة مع هذا الصعلوك الغريب حسن بهلول ، من أجل الوصول إلى حقيقته ، وبالتالي حقيقة أو مصدر الأسرار التى يبلغهم بها مقدما، فهو ضابط إنسانى جدا يستخدم أساليب مهذبة وشيك جدا فى التعامل مع المتهمين وإلى حد الضحك والزهار مع حسن بهلول ولعب الطاولة مع أبيه... وتجربة الناس مع البوليس تقول إنهم ليسوا ظرفاء إلى هذا الحد.

ولكن الغريب أننى، ولا أنرى كيف؟ رأيت فى الفيلم أشياء من منظور معاكس.. فكما أن هناك الضابط الظريف الوسيم حسين فهمى، فهناك فى نفس الوقت الضابط اللفظ شديد الشراسة مصطفى متولى، الذى ينتزع الاعترافات بالعنف فى المشهد الذى بدأت به هذا المقال... وقد يكون ظرف حسين فهمى وإنسانيته مجرد أسلوب على قدر من الدهاء لانتزاع المعلومة فى مواجهة أسلوب العنف وبأقل قدر من التعب والبهذلة ويتجنيد العملاء والمرشدين بدلا من خسارتهم... وصحيح أن عادل إمام كان يتمشى فى طرقات الداخلية كما لو كان يتفلسف فى حديقة الأسماك بالزمالك ويهز مع المخبرين .. ولكنه كان يسمع فى نفس الوقت الصفعات وصرخات التعذيب، ويسخر من المخبرين والحراس الأقرب لليلة... بل إن فى الفيلم رنة سخرية واضحة من إجراءات ضخمة معقدة ولكنها لا تسفر عن شىء... فعادل إمام هو الذى يرشدهم إلى جرائم كان يجب أن يتوصلوا لها بأنفسهم ومقدما بدلا من انتظار المعلومة.. جريمة حرق مصنع البلاستيك.... ومحاولة اغتيال اللاجئين السياسى .. وتهريب هيرويون فى المطار.. كلها جاعتهم من «بهلول» اسمه حسن بهلول... ومع ذلك ويعد أن رأينا استعراضات قوة ضخمة للأمن المركزى فى مصنع

البلاستيك... ثم حرقه رغم ذلك في الموعد المحدد... فإذا كانت هذه دعاية للمباحث - كما قيل عن الفيلم وأشيع - فهي دعاية فاشلة جدا، بل ومضادة في تقديري الشخصي على الأقل، أما فكرة مساعدة البوليس على ضبط عصابات حرق مصانع القطاع العام وتهريب المخدرات فمن الذى يمكن أن يكون ضدها؟!

وهذا هو نفس الدافع الرومانسى الحالم الذى دفع موظف التليفونات الشاب محمود الجندى إلى التصنت على مكالمات المخربين والمجرمين الكبار وإبلاغها لصديقه عادل إمام الذى يبلغها بدوره للبوليس لمنع وقوع الجرائم قبل تنفيذها... وهنا يقع الفيلم فى خطأ «تعويم» المسائل التى يجب توضيحها... فمن هم الاخيار فى هذا الفيلم؟ ومن هم الأشرار؟ بمعنى من هما مثلا محمود الجندى وعادل إمام؟ وما هى نوافعهما للتصنت على الجرائم ثم الإبلاغ عنها؟ وبئى هدف وهما يعلمان أن أى «هزار» مع هذه الحيتان الكبيرة - سواء البوليس أو المجرمين - محفوف بالمخاطر، وقد يكلفهما حياتهما أنفسهما كما حدث بالفعل... فما هو دافع هذين الشابين لهذا الدور «الوطنى» الذى يصبح سانجا لو فسرناه بالمشهد الرمزي المحقم على الفيلم لعادل إمام ومحمود الجندى متأثرين عاطفيا تحت سفح الهرم ببرنامج الصوت والضوء والكلام الضخم الموى للفرعون الذى يفخر بمصر ويردده وراءه عادل إمام... وهو مشهد كان أبلى وأبسط وأكثر صدقا فى «سواق الأتوبيس»... إن ظروف تعطل عادل إمام وضياعه وعجزه عن الزواج من خطيبته عايذة رياض وضع اقتصادى صعب لا تكفى كلها لتفسير تحوله إلى بطل قومى يستلهم مجد الفرعون القديم لإنقاذ وطنه... فضلا عن أننا لم نعرف شيئا أصلا عن صديقه محمود الجندى الذى يمدد بالأسرار والذى كان يظهر فجأة ويختفى فجأة، كأنه الطيف القادم من المجهول... فما هى قصة هذا الشاب؟ وما هى نوافعه؟!

علي الجانب المقابل .. فهمما كان دهاء مدرسة حسين فهمى ضابط أمن الدولة فى «استحلاب الزبون» بالنوق فى مواجهة مدرسة مصطفى متولى الشرسة، فإن البوليس فى النهاية هو البوليس ، وفى العالم كله، ولا يمكن أن يكون ظريفا وإنسانيا وبهذا الرقة... ولا يمكن لحجرات وردحات أمن الدولة أن تتحول إلى مدرسة المشاغبين التى يطيح فيها عادل إمام ويسكب الشئ على ملفات التحقيق ويفعل ما يخطر على باله إلى حد اختلاس لحظة حب على مكتب حضرة الضابط شخصا وكاميرا الفيديو تصور كل شئ»، فلا يتحرك أحد، بل ويبدو الضباط الشبان مبهورين

به جدا، وإلى حد أن يسمحوا له وهو الصعلوك القادم من «قهوة بعرة» مباشرة بأن يقتحم حجرة التحقيق فيضرب المتهمين وينتزع منهم الاعترافات التي عجز عتاة الضباط عن انتزاعها بمجرد أن يضرب هذا قلمين وذاك بوكسين بالصلاة على النبي.

نحن هنا أمام عادل إمام شخصيا وليس حسن بهلول ... وهنا خطورة الشكل الذي فرضه النجم على الشخصية وعلى المخرجين وكتاب السيناريو في أفلامه الأخيرة، ولكي يقدم نفسه لجمهوره كما يريده هذا الجمهور ، وكما يريد هو نفسه... السوبرمان والشجاع والعاشق الذي لا يكثر بشيء ولا يقهره أحد.

ومن هنا نحس أنه رغم اختلاف «اللب مع الكبار» عن أفلام عادل إمام الأخيرة وارتقائه عنها... فإن مشاهد حبه لعابدة رياض علي مكتب ضابط مباحث أمن الدولة وتحت أبصاره وكاميراته... ورقصه فوق ظهر سيارة بسام رجب بعد إرهابه وطرده مذعورا والحي كله يلتف حوله ويصفق له... ثم إنقاذه للاجيء السياسي والطفلين وقتل كل الإرهابيين .. هذه كلها مشاهد هي من تأليف عادل إمام وإخراجة إلى حد ما طبعاً.. لأن وحيد حامد وشريف عرفة كانا موجودين هذه المرة بقوة لا يمكن إنكارها... فالسيناريو بارع جدا في صياغة الفكرة الكبيرة النبيلة في الإطار الجماهيري الجذاب والناجح الذي يحقق المعادلة الصعبة «النجاح المحترم» الذي نطالب به دائما .. والمخرج الجديد شريف عرفة هو الموهبة التي تؤكد نفسها فيلما بعد فيلم من خلال سيطرته الكاملة على أنواته واستخدامه للسينما الخاصة بل وإبتكاره في داخلها وجرائه في تحقيق خيال شاعري مطلق ومن قلب الواقع.. مشهد استيقاظ عادل إمام في الصباح وطيرانه مطلقا وراء المنبه وبخوله الحمام... خناقته الظريفة المرتجلة مع خطيبته عابدة رياض في كازينو على النيل وأمام الناس... المشهد العبقري لحواره مع حسين فهمي في شوارع القاهرة فجرا ومع عربات الرش ومع مصور عبقري هو محسن نصر... ومشهد النهاية حيث قتل محمود الجندى وسط أجهزة التليفونات الضخمة... وموسيقى مودى الإمام التي تصنع شيئا جديدا تماما في السينما المصرية حيث تصبح الموسيقى جزءا أساسيا من بناء الفيلم والحدث والشخصية... ويكرر نهاد بهجت البارع للحجرة والمقهى والحي الشعبي والسينما الشعبية وكل مفردات وتفاصيل واقع حقيقي يضيف لمصداقية ما نراه رغم شاعريته أحيانا ويلا تناقض .. ولكن مشاهد تردد عادل إمام على الأفراح رغم

ظرفها وإعادتها لتقاليد كوميديا السينما الصامتة مقحمة على الفيلم... والاكتشاف الجديد فى الفيلم هو حسين فهمى الجذاب الطبيعى المقتدر حتى جعل الناس تحب البوليس.. أما عادل إمام نفسه فبراعته ليس اكتشافا .. ولكنها موظفة جيدا ويأحترام هذه المرة... فماذا كانت المشكلة إذن؟ فنحن النقاد مبسوطون ... وهو مبسوط... والمنتج مبسوط كثير!!.

## «جعلوني مجرماً» خطوة أولى فى الالتزام

على الرغم من أن «جعلوني مجرماً» يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٤ الا انه احد الأفلام التى لازالت «حية» ويقوة بعد ٣٦ عاما !

وهناك أكثر من سبب بالطبع لبقاء «جعلوني مجرماً». فلا شيء يحدث بالمصادفة على الرغم من ان السينما فى مصر تقوم أساسا على المصادفة، فهو أحد الأفلام ضمن تيار كان موجودا دائما بدرجة أو بأخرى يهتم بالمضمون الإجتماعى وربط مشاكل ابطاله بالواقع الذى أفرزهم أساسا، والذى جعلهم بالتالى طيبين أو أشرارا.. حسب الظروف التى وضعهم فيها، وهو ايضا فيلم يتبنى فلسفة فى علم الاجتماع وفى تفسير الجريمة، حيث أنه ليس هناك مجرم بالسليقة أو بالفريزة، وإنما كل الناس يولدون طيبين على العموم إلى أن تدفع الظروف الإجتماعية البيئة أو القاسية بعضهم إلى العنف والجريمة كمخرج وحيد.. وإن على المجتمع، قبل أن يسن القوانين والعقوبات لأفراده أن يهيئ لهم أولا ظروف حياة صالحة تخلق المواطن الصالح، وهى وجهة نظر متقدمة كما نرى، خصوصا عندما يتبناها فيلم مصرى منذ ٣٦ عاما، فيظل يدافع عن بطله المنحرف طوال الوقت ويشرح بأسهاب مقنع كل الظروف الظالمة التى احاطت به على الرغم من محاولاته المتكررة ليحيا بشرف!..

وحيث يوجه الفيلم اصابع الاتهام إلى «المجتمع» بالنص وبالتحديد غير مرة حتى فى نص الحوار، وإن كان يفت منه بعد ذلك تحليل هذا «المجتمع» حين يلخصه فى شخص واحد هو الشرير التقليدى فى السينما العربية ويضاعف كالعادة من ميلودرامية الموقف بجعل هذا الشرير هو سراج «عم» فريد شوقى الذى تركزت فيه كل قسوة العالم .

وعلى الرغم من أن الحس الإجتماعى الناضج والصريح الذى انطلق منه صانعو «جعلوني مجرماً».. يفقد الكثير باختلاق هذه العلاقة الشاذة والمبالغ فى قسوتها بين الشاب وعمه. حيث يجعل كل الشرور التى يتعرض لها هذا الشاب المظلوم تبدأ وتنتهى عند هذا العم القاسى الفاسد والأقرب إلى التوحش. إلا أن مجرد فكرة أنه لا يوجد مجرم ولد مجرماً بطبعه وإنما هى البشاعات الإجتماعية التى لابد من أن تدفع بالضحايا إلى الإتحراف. هى فكرة شديدة الوعى والتقدم كما قلنا خصوصاً عندما تصدر من سينما لم تكن تشغل نفسها عادة بالحياة الحقيقية ولا بالمجتمع. وإنما كانت تسخر دائماً من مجرد ذكر هذه الكلمات باعتبارها نكتاً مضحكة لا تدر مليماً واحداً على شبك التذاكر..

وربما كان جزء من هذا الحس الإجتماعى لفيلم «جعلوني مجرماً» يرجع إلى أن فنانه فريد شوقى كان متهما دائماً بالبعد الإجتماعى لبعض أفلامه التى كان يسهم أيضاً فى وضع قصصها بنفسه - أو على الأقل «أفكارها» الأساسية - لكى يثبت أقدامه فى تلك الفترة المبكرة نسبياً من بدء صعوده كأحد نجوم السينما المصرية الأكثر شعبية..

اتصور أن فريد شوقى الذى وجد نفسه فى ذلك الحين - بداية الخمسينات - يبرز كنجم شعبى وسط حصار نجوم تقليديين مثل أنور وجدى وحسين صدقى يختلف عنهم فى مواصفاته الشكلية بحيث لا يستطيع منافستهم «كفتى وسيم» تحبه شادية أو ليلي مراد، وأصبح محاصراً بالتالى فى أدوار ابن البلد «الفتوة» الذى يضرب الجميع.. ويعد فترة طويلة فرض عليه خلالها أن يكون هو الشرير الذى يعرقل قصص حب وأنور وجدى أو عماد حمدي أو محسن سرحان.. دفعه طموحه إلى أن يبرز وسط هؤلاء فى موضوعات أكثر جدية وقرباً من المشاكل الإجتماعية التى تعنى الجميع وفى حدود وعيه الإجتماعى الشخصى حينذاك بالطبع مستفيداً من اصداقائه الذين ربما كانوا أكثر قدرة على التحليل الإجتماعى مثل صلاح أبو سيف وسيد بدير، بل ونجيب محفوظ نفسه، الذى استطاعت هذه المجموعة بالذات أن تجتذبه حينذاك ككاتب شاب موهوب إلى الكتابة للسينما مستفدين من قدرته على بلورة الأفكار والعلاقات الدرامية للفيلم بل وتجسيد شخصياته نفسها من حيث التكوين النفسى والعاطفى والدوافع والتحويلات بحيث يكون نجيب محفوظ هو «مهندس الدراما» فى الفيلم - أو «الدراما تورجي».. وهى وظيفة سينمائية ما زالت موجودة



فى بعض مدارس السينما - ويقوم الآخرون - مثل صلاح أبو سيف وسيد بدير - بصياغة أفكاره الروائية فى شكلها السينمائى الجماهيرى حيث يعرفونه بالخبرة والممارسة أكثر منه ..

الفكرة فى «جعلونى مجرماً» هى لفريد شوقى، وإن كانا نرى شيئاً غريباً آخر فى عناوين الفيلم هو اسم رمسيس نجيب مدير إنتاج الفيلم، شريكاً له فى كتابة القصة ولعلها هنا المادة الرئيسية لحدوث الفيلم، ثم يشترك نجيب محفوظ وسيد بدير وعاطف سالم مخرج الفيلم فى كتابة السيناريو بينما ينفرد سيد بدير بكتابة الحوار.. وأعتقد أنه لا يمكن فصل ما اتفقنا على تسميته «بالحس الاجتماعى» لهذا الفيلم، عن سنة انتاجه، فليست مصابفة أن تكون ثورة يوليو قد قامت منذ سنتين وامتلا خلالها المجتمع المصرى كله بالأفكار التى قلبت الارض كلها رأساً على عقب فى محاولة نبيلة لصنع مجتمع جديد على أسس جديدة فى النظر إلى علاقة الفرد بالمجتمع وضرورة تحقيق ظروف أكثر انسانية وعدالة لمواطن ينال أكبر قدر من حقوقه. وأعتقد أن الفلسفة الاجتماعية الجديدة هذه التى شاعت فى المجتمع المصرى كله فى بداية الخمسينات كانت تسمح بالتالى بمناقشة أفكار اجتماعية ناضجة - على الرغم من نواقصها الفرعية - مثل فكرة مسؤولية مجتمع كامل عن إنحراف فرد فيه على النحو الذى رأيناه فى «جعلونى مجرماً».. بل أنه حسب القاعدة التاريخية الشائعة فى السينما المصرية فى مسابقة الأفكار السائدة على «القعة»، كان لابد من صنع أفلام كهذه، ولكن ليس بدافع النفاق وتملق السلطة كما تفعل السينما عادة، وإنما عن إيمان وإقتناع، فكان الصدق فى تناول من صناع هذا الفيلم الذين كانوا جميعاً شباناً مخلصين ومتحمسين لبلدهم ولغتهم أنفسهم.. ولعلمهم ما زالوا ! .

ان «جعلونى مجرماً» هو أحد الأفلام المهمة التى من حق مخرجها عاطف سالم ان يفخر بها مثله مثل «الحزمان» و«صراع فى التيل» و«إحنا التلامذة» و«أم العروسة» وكلها أفلام لم تحرص على الاقتراب من المجتمع المصرى الحقيقى بدرجة أو بأخرى فقط وإنما حقق فيها المخرج مستوى فنياً متقدماً يجعله بالتأكيد واحداً من قائمة محدودة من المخرجين الجادين المحترمين.. بل ان فريد شوقى نفسه هنا ليس مجرد الممثل ذى الشعبية الكاسحة، وإنما هو الفنان المهوم بمشاكل مجتمعه وبمشاكل فنه، والذى يحاول جاداً أن يرتقى به فى حدود امكانياته ليس كممثل فقط بل كمنتج ومؤلف للأفكار التى يرى أنها أكثر أحقية وأن تقدمها السينما فنراه قبل

«جعلوني مجرمًا» بعامين فقط يفكر ايضا فى موضوع فيلم من أهم أفلام «المضمون الإجتماعى» بالشكل الذى كانوا يؤمنون به حينذاك وفى حدود ما تسمح به ظروف السينما المصرية أيضا، وهو فيلم «الأسطى حسن» الذى اسند إخراجة إلي استاذ الواقعية المصرية صلاح أبو سيف ليتحدث - أيا كان التناول والرؤية - عن الفوارق الطبقيّة بين سكان حي الزمالك الارستقراطى الذى يفصله مجرد جسر على النيل عن حي بولاق الشعبى الفقير الذى يتصور العامل البسيط الأسطى حسن - فريد شوقى نفسه - أنه بمجرد عبوره يمكن أن يتجاوز طبقته الى طبقة ارقى، قبل أن يلتقه الفيلم الدرس الأخلاقى الذى يعيده إلى صوابه وإلى أصوله ...!

إلى هذا الحد كانوا مشغولين فى تلك الأيام بمشاكل مجتمعهم الأكثر جدية، بل والأكثر حقيقية. والمثير للإعجاب حقا انهم فى هذه الأفلام لم يغفلوا شرط الجاذبية والجماهيرية فصنعوا أفلاما نجحت. بالفعل فى الوصول إلى الناس، ولو باستخدام عناصر الجذب نفسها للمتقزج العادى، من رقص وغناء وميلو دراما فليس المشكلة فى القالب الفنى، ولكن فى الأفكار التى توظفه من أجل عرضها على الناس، وهنا لن يعترض أحد على هذه الأغنية أو هذه الرقصة ..

فى «جعلوني مجرما» استعراض جميل، وخناقة فى كياريه، ووكر اطفال مشردين وشيخ جامع طيب القلب لا يتوقف عن تلاوة آيات القرآن الكريم، وأغنية خاشعة للغانية السابقة التائبية «ياسمينية» التى فتنت البطل بجمالها وغنت هى نفسها فى الفيلم ذاته أغنيتين عن الحب والغرام ومن ورائها الراقصات... فهنا كل العناصر «التوليفية» الناجحة جماهيريا، ولكنها موظفة بذكاء شديد من صناع الفيلم من أجل فكرة أكثر عمقا بحيث لا يملك الجميع إلا احترامها .

ولا شك أن هدى سلطان - المغنية «ياسمينية» - هى أحد عناصر هذا النجاح فى «جعلوني مجرمًا» الذى كان أحد سلسلة أفلام كونت فيها ثنائيا ناجحا جدا مع فريد شوقى الذى كان يمثل عامل القوة والمغامرة ونصرة الضعيف و«الضرب» من أجل الحق، بالمفهوم الشعبى، بينما كانت هى تمثل الجمال والسماحة المصرية فى الوجه والسلوك فضلا عن الصوت الجميل ايضا، وحيث تحولت هدى سلطان بعد ذلك إلي ممثلة جيدة فعلا حتى عندما توقفت عن الغناء... وفى هذا الثنائى الذى تكرر فى عدة أفلام تحققت عند الناس اسطورة «الحسنا» والوحش»، فلم تكن مصادفة أن يظل اسم فريد شوقى الشعبى الشائع هو «وحش الشاشة».. فعندما كانت هذه الحسنا

جميلة الصوت تقع في حب هذا الوحش «الجامد» الذي يعيشه جمهور «الترسو» من أول نظرة كما حدث بالفعل في «جعلوني مجرماً»، لم يكن يتحقق التكامل من خلال التناقض فقط، وإنما كان الجمهور يصدق أيضاً، لأنه يعرف أن هدى سلطان هي في الواقع زوجة فريد شوقي، والمتفرج المصري يحب دائماً أن يرى شيئاً مما يعرفه في الحقيقة، يتأكد أمامه على الشاشة كما كان يحدث في حالة ليلى مراد وأنور وجدى .

ولكن هذه الفتاة الجميلة ذات الصوت العذب هدى سلطان. كانت قد نجحت بالفعل في الأفلام قبل أن تقترب بفريد شوقي، ففي مغامرة من أغرب مغامرات الحياة الفنية كان أخوها الكبير محمد فوزي قد جاء من مدينة طنطا إلي القاهرة وحقق نجاحاً ساحقاً كمطرب ونجم جذاب في السينما المصرية.. وقررت الفتاة أن تكرر نجاح أخيها فلحقت به إلي القاهرة واستطاعت أن تقرض نفسها بالنجاح عنه على الرغم من معارضة أخيها الشديد طبقاً لتقاليد الريف.. وربما ما لم يحدث هذا من قبل إلا في حالة اسمهان وشقيقها فريد الأطرش ومع فارق أنهما معاً ومن دون أى خلافات !

نقرأ اسم هدى سلطان للمرة الأول في قوائم الأفلام المصرية عام ١٩٥١ بطلاة لفيلم «حكم القوى» الذي أخرجه حسن الإمام.. وقبل أن تشترك مع فريد شوقي في أى فيلم كانت قد اشتركت في أفلام «ليلة القدر» مع حسين صدقي ومن إخراج «حبيب قلبي» مع رياض السنباطي في أحد تجاربه السينمائية النادرة من إخراج حلمي رفلة عام ٥٢.. لتشارك مع فريد شوقي للمرة الأولى في فيلم «تاجر الفضائح» الذي أخرجه حسن الإمام عام ١٩٥٣ ولم يكن بطلاة فريد شوقي بل يحيى شاهين الذي يتبادل ترتيب الثلاثي في «جعلوني مجرماً» فيترك البطولة أمام هدى سلطان لفريد شوقي ويلعب هو الدور الثاني.. وفي العام نفسه ١٩٥٣ تكون هدى سلطان قد رسخت أقدامها للتعلم «مكتوب على الجبين» أمام عماد حمدي وفريد شوقي - شرير بالطبع - ومن إخراج إبراهيم عمارة - و«بيت الطاعة» أمام يوسف وهبي الذي أخرجه أيضاً.. و«غلطة العمر» أما محمود نو الفقار - كان يفعل مثل يوسف وهبي فيمثل البطولة ويقوم بالإخراج في الوقت نفسه.. وإلى أن تحقق الدوي الكبير لثنائي هدى سلطان وفريد شوقي في فيلم «حميدو» الذي تميز فيه نيازي مصطفى بأسلوبه المثير في إخراج أفلام الحركة والمغامرات.. وربما أراد فريد شوقي أن يضيف على

هذا الطابع المثير بعدا إجتماعيا عندما انتج «جعلوني مجرمًا» فى العام التالى مباشرة ١٩٥٤ مستعينا من أجل تحقيق هذا البعد بنجيب محفوظ وسيد بدير، وعاطف سالم كمخرج أكثر تمهلا وعمقا من نيازى مصطفى ..

ونحن نتابع أحداث «جعلوني مجرمًا» كلها خلال صوت الراوى الذى هو بطل القصة فريد شوقى الذى نراه خارجا من «اصلاحية الأحداث» التى انهي فيها عقوبة طويلة امتدت منذ طفولته، وعلى خطواته الحائرة التى لا تدرى كيف تواجه حياتها الجديدة نسمعه يقول :

«وأخيرا.. خرجت من الإصلاحية، الإصلاحية التى دخلتها وأنا لسه بفتح عنيا على الدنيا.. قضيت فيها اعز ايام العمر التى يبقضيها أى طفل من أهله..» .

ويعد هذا المدخل القوى الذى يكسب التعاطف من أول لحظة مع هذه الشخصية المعنبة تعود بأسلوب «الفلش باك» إلى الماضى لئرى هذا الطفل نفسه وهو يعمل ضمن عصاية تستغل الأطفال فى عمليات السرقة والنشل بقيادة «السنترى» - حسن البارودى - زعيم عصاية الأطفال التقليدى الذى يأخذ من الطفل «سلطان» - فريد شوقى - كل ما سرقه من قروى ساذج، ويرفض اعطائه «خمسة شلن» أى خمسة وعشرين قرشا ليعالج بها أمه المريضة. وبينما يمضى الطفل مهموما، يمسك به أحد جنود البوليس مشتبها فيه.. لولا أن ينقذه صديقه الشيخ المعمم الطفل أيضا «الشيخ حسن» الذى سيصبح بعد ذلك يحيى شاهين صديقه الوحيد الذى نشأ معه والذى سيصبح ملاذه الدائم ومصباح الهداية والتعاطف الوحيد فى حياته وفى كل الأزمات، وهو ينصحه بالذهاب إلى عمه الثرى - سراج منير - ليطلب منه العون.. وفى قصر الثرى الذى لايد من أن نراه فى كل الأفلام، لايد أيضا من أن تكون هناك حفلة ضخمة تحتشد فيها النساء والرجال والأطعمة، وبينما يرقص الجميع ويشربون يرفض العم الثرى الاعتراف بأى صلة تربطه بهذا الطفل التسعيس، بل وتنتهى بتسليمه بنفسه للبوليس، الذى يسلمه بدوره إلى اصلاحية الأحداث ! .

وهكذا تبدأ مأساة «سلطان» طفلا ثم شابا.. يعود فيلجأ مرة أخرى إلى عمه الثرى عملا بنصيحة صديقه الطبيب الشيخ حسن.. ولكن مرة أخرى ايضا يطرده عمه الشرس وفى موقف كنفس الموقف القديم حفلة صاخبة فى قصره تضم النساء والرجال والأطعمة.. فلا عمل لهذا الثرى - على ما يبدو - غير الرقص والشراب.. ولون أن نظم حتى ما هو مصدر ثرائه هذا ..!

يلجأ الشاب المظلوم المطالب بحقه من عمه إلى صديقه الطيب الشيخ حسن حيث يشاركه شقته الصغيرة فوق سطح بيت بسيط في الحى الشعبى، وحيث تلفت نظرنا بساطة وواقعية اليكزور الذى صممه ولى الدين سامح أحد أهم أساتذة هذا الفن الذين أتروا بعد ذلك حتى على جيل شادى عبد السلام.. ولكن ما يلفت نظرنا هو شخصية رجل الدين الشيخ حسن.. فهو امام مسجد الحى الشعبى، ولكنه نموذج الدين الحقيقى الذى كان موجوداً فى الحياة المصرية فعلا ليلعب الوظيفة الإجتماعية كاملة فى التلاحم مع الحياة اليومية للناس، وهو فى هذا الفيلم نموذج شديد الإيجابية والوعى لم تقدمه السينما المصرية كثيراً : ان الشيخ حسن يحل مشاكل أهالى الحى الذين يحظى بتقديرهم فيلجئون اليه فى خلافاتهم وأزماتهم، بل أنه عنصر المقاومة الوحيد حتى فى حياة صديق طفولته سلطان. يدرك عميق مأساته بعد أن دفعته ظروفه للإنتحراف ولذلك هو يمدد بالأمل دائماً والصبر على الشدائد والإصرار على القيم الشريفة حتى آخر لحظة وفى أحلك الأزمات.. ولقد كان هذا هو الدور الحقيقى والإيجابى لرجل الدين بالفعل فى الشارع المصرى والقرية المصرية!.. أن الشيخ حسن يسعى بصديقه سلطان الى معارفه بحثاً عن فرصة عمل شريف يبدأ بها حياته بعد الإصلاحية، ولكن هذه الوصفة نفسها هى التى تحول بينه وبين حقه فى العمل، كأن المجتمع الجبان قد أتفق على دفعه نهائياً إلى الإنتحراف تون منحه أى فرصة..

ولكن الخطأ الغريب الذى يقع فيه السيناريو لكى يصل إلى موقف صدام مدير بين سلطان وعمه فيذكرنا بالقصة الأصلية، هو أن يسعى سلطان بنفسه بمجرد أن حصل على فرصة عمل كموزع للألبان على البيوت كما كان يحدث فى الماضى، ليوزع اللبن فى بيت عمه.. ويصطدم بأحد خدمه بدون مناسبة قائلاً أن له حقاً فى قصر العم، فيكون من الطبيعى أن يعمل العم على فصله من هذا العمل أيضاً، لأن الفيلم «مصمم» على تلخيص أو تركيز «المجتمع» كله الذى يحمله المسؤولية طوال الوقت، فى هذا العم الشررس «زهران بك».. وكما يجسده سراج منير بالث ! .

ويضطّر سلطان للإنتحراف طبعاً، ويعود لصا مرة أخرى فى وكر إجرامى آخر يستغل الأطفال فى السرقة كالذى كان يعمل فيه هو نفسه وهو طفل.. فالقصة تتكرر معه يحذاقيرها ولكن بعد أن اصبح شاباً قويا هذه المرة.. وزعيمة العصاة هى «المعلمة دواهى» وتلعبها نجمة إبراهيم التى برعت فى مثل هذه الأنوار !.. وقد يكون

من الطبيعى أن يكون الطفل «فلفل» أحد ضحايا هذه العصابة قد وقع تحت عجلات الترام فى إحدى حوادث السرقة، لكى يرجو سلطان أن يحمله إلى بيت أخته وينقذه من عذاب وكر «المعلمة بواهى».. ولأن سلطان متعاطف مع هؤلاء الأطفال الذين يذكرونه بطفولته شخصيا، فهو يحمل الطفل «فلفل» المصاب، من وكر «بواهى» إلى «فيللا» اخته «ياسمينه» المغنية الجميلة التى تعمل فى إحدى الصالات.. وعندما تكون «ياسمينه» هذه هي هدى سلطان. فمن الطبيعى أيضا أن تقع على الفور فى حب هذا الشاب المجهول الذى أنقذ أخاها، وأن تفتح له أبواب «فيللتها» الفخمة فى أى وقت على رغم أن «شكله» لا يطمئن على الإطلاق!.. فإذا بها - بعد مشهدين فقط - تصنع له العشاء بيديها والقهوة بيديها.. ثم تبوح له أيضا بعذابها من حياتها كمغنية فى كابارية هي عرضة لأطماع الرجال بينما هي شريفة ترغب فى التوبة. ولكن من غير الطبيعى على الإطلاق أن تكون هذه «الياسمينه» عشيقه عمه نفسه، «زهران بك» الظالم المقتربى من بين كل «البكوات» الذين يتربصون كل ليلة على كل كباريهات القاهرة مصادفة خرافية طبعاً! ولكن هكذا ارادوا حتى يبدأ صراع آخر بين سلطان وعمه زهران بك، ولكن على المغنية ياسمينه هذه المرة.. فالفيلم «مصمم» على أن لا يكون هناك شرير طاغية متربص بسلطان فى كل خطواته ليحطم كل أحلامه فى الحب والحياة الشريفة - سوى عمه زهران بك.. وبينما يقول لنا الفيلم طوال الوقت أن سلطان هو ضحية «المجتمع» فهو لا يقدم لنا من بين كل شروخ هذا المجتمع ومظالمه سوى هذا العم الثرى الذى يتنكر طوال الوقت من قرابته لهذا الصعلوك !

طبيعى أن تكون هناك بعد ذلك معاكسات بين زهران وسلطان حول مغنية الكباريه، لكى ينقلنا الفيلم إلى جو الكباريه نفسه.. الرقص والنساء والخمر ورشدى أباطة الذى كان وجهاً جديداً حينذاك والذى هو صاحب الكباريه والقواد والبلطجى الذى يضرب فريد شوقى أرضاء لزيونه الدائم زهران بك.. ثم لكى تكون هناك هذه المعركة الكبيرة ما دام هناك فريد شوقى ورشدى أباطة فى فيلم واحد.. وحينما يموت رجال الكباريه بطلقة رصاص فى هذه المعركة، تلصق التهمة طبعاً بسلطان المظلوم للمرة الألف - ويتوقف مشروع زواجه من ياسمينه التى احبته وقررت التوبة من أجله فتركت عملها فى الكباريه وعاشت معه فى شقة الشيخ حسن.. وعندما يجد سلطان أن كل شيء قد ضاع بعد أن لفق له عمه التهمة الألف، يهرب من السجن بمعاونة السجين الخبير محمد رضا الذى كان وجهاً جديداً شاباً هو

الأخر حينذاك، وفي مغامرة شديدة السذاجة من الهاربين والبوليس والمخرج معا!  
ولكن لابد من هروب فريد شوقى بالطبع لكى يقتحم قصر عمه للمرة لا أدرى كم..  
ونفس الحفلة ونفس الرجال والنساء والأطعمة.. ولكنه ينهى الصراع هذه المرة  
مصوباً نحوه مسدسه، هاتفاً بالعبرة التى أصبحت كلاسيكية بعد ذلك :  
« - أنت اللى عملت منى مجرم.. انا جاء النهار ده علشان أقول لك كلمة واحدة  
ارد بيها على كل اللى عملته فيها ».

ثم يطلق الرصاص وسط ذهول الجميع !  
وفى الحى الشعبى الفقير يرتاح الشيخ حسن ويأسمينة على مصير سلطان الذى  
ظهرت براءته من جريمة لم يرتكبها، ولكن بعدما كان قد أصبح قاتلاً لعمة بالفعل..  
وأمام حصار البوليس يصرخ فى الجميع :  
« دلوقتى بس ظهرت براءتى.. عدالة المجتمع اتأخرت عني كثير.. غمضت عينها  
وما فتحتهمش الا بعد ما بقيت مجرم قاتل ! » .

ويهرع سلطان إلى المسجد ليحتمى من البوليس وهو فى ثورة غضب مجنون..  
وفى نهاية من أقوى نهايات السينما المصرية يدخل اليه صديق عمره الشيخ حسن  
لأقناعه بتسليم نفسه، فيثور عليه ثورة عارمة حتى يرفع يده ليصفعه.. وهنا يجيء  
الحل السحري الدائم فى الفيلم المصرى ينطلق صوت المؤذن بالصلاة.. فتجمد يد  
فريد شوقى ويلقى برأسه باكياً على صدر الشيخ، ويخرج مستسلماً للبوليس الذى  
ما ان تنصرف عرباته حتى تركز الكاميرا على مجموعة من اطفال الحى التمساء  
ونسمع صوت فريد شوقى معقباً : «مساكين.. يا ترى مصيرهم حيكون زى  
مصيرى.. والا حيلاقوا واحد يعطف عليهم ويربيهم؟ ربنا معاهم.. ربنا معاهم ! » .  
وينتهى فيلم جميل وقوى على رغم كل شيء.. يكفى انه كان مشغولاً بقضايا  
الناس !

## «قاهر الفرسان» المقاول قرصان لا تخدعن بالعنوان

على الرغم من ان المخرج ناصر حسين هو كاتب السيناريو لمعظم افلامه - وهو انشط مخرج تقريبا في السينما المصرية حتى الان - الا انه في هذا الفيلم «قاهر الفرسان» اكتفى بكتابة القصة والاخراج. واسند كتابة السيناريو والحوار لمحمد الحموي، وهو واحد من ثلاثة أو اربعة اسماء تكتب الان معظم افلام المقاولات ... ولكن القضية هنا ليست من كتب ماذا .. اين هذه القصة اصلا .. ؟

اتنى اتحدى اى مخلوق ايا كانت عبقرية .. ان ينتهى من مشاهدة هذا الفيلم، ويستطيع ان يحكى قصة ما لى احد يمكن ان يسأله ...

وطبيعى ان العنوان لا علاقة له بكل ما يحدث .. فأتت لا ترى اى فرسان في الفيلم .. لا بالخيول والدروع كما تعوينا في افلام الفرسان .. ولا بالمعنى المجازى المستعار لكلمة الفرسان .. بمعنى ان يكونو اناسا عابدين ولكن يحملون قيم النبل والشهامة والاخلاق .. لأن الفيلم على عكس ذلك تماما .. كله انذار وحرامية او متخلفون عقليا !

وطبيعى اذا لم تعرف من هم ولا أين هم هؤلاء الفرسان، ان لا تعرف بالتالى من هو هذا الذى قهرهم ... فالقهور الوحيد في هذا الفيلم هو سيادتكم .. وانا ايضا ! فالغالب اننا الوحيدان اللذان شاهدها .. لاننى اشك ان ممثليه انفسهم قد شاهدوه بمجرد ان انتهوا من التصوير وقبضوا آخر قسط ...



وهذا يقودنا من بالضرورة الى المنتج .. لكى نعرف كيف يتم صنع هذه الافلام التى لا يراها احد ، ولا يسمع بها احد، ومع ذلك تغطى تكاليفها ... بدليل انهم يصيغونها من جديد، ربما هى هى بالابطال انفسهم، وربما بالقصص نفسها ولكن مع تغيير الاسماء ...

واعتقد انهم فى حالتنا هذه مثلا اضطروا لاختيار هذ العنوان الغريب الذى لا يمكن حتى ان يجذب جمهور هذا النوع من الافلام، لمجرد ان احد ابطال الفيلم المختلين عقليا - ليس هو بالطبع وانما من كتب له هذا الكلام - يتحدث بمناسبة ومن لون مناسبة عن اخلاق الفرسان .. ولأنهم ايضا لم يجنوا اسما اخر، بعد ان تم استهلاك كل الاسماء فى افلام سابقة كلها تشبه بعضها من لون ملل !

واعتقد انه اصبح مهما ان نقرأ عناوين الافلام جيدا لنتعرف الى من يمولها .. فالشركة المنتجة اسمها «افلام طلعت فيظى» .. وهو مونتير معروف ولكنه ليس ثريا فيما اعتقد لكى ينتج .. فاذا كان تمويل هذه الافلام يتم مقدما كما قلنا من قبل، بفضل سلف التوزيع الخارجى والداخلى، وحق بيع نسخة الفيديو، فسوف نلاحظ ان هناك اسماء ثابتة - كلها خارج مصر - هى التى تتولى تمويل معظم هذه الافلام .

ان التوزيع الخارجى لفيلم «قاهر الفرسان» هذا، هو لشركة غير مصرية .. والتوزيع الداخلى للشركة نفسها، ولكن تحت اسم اخر يسمح لها بالعمل داخل مصر، لأنها غير مصرية، بينما توزيع الفيديو لشركة «هليوبوليس فيديو فيلم» ..

ومن المهم جدا تتبع مصادر التمويل الثلاثة هذه فى كل فيلم .. لكى نعرف من وراء انتشار هذه النوعية من افلام المقاولات ...

ومن المهم ايضا تأمل اسماء الفنانين العاملين فى هذه الافلام ايضا .. وسنكتشف اننا لم نسمع بهم من قبل، مع ان اسماء كل مصور وكاتب سيناريو ومونتير يعملون فى السينما المصرية هى اسماء معروفة .. قلنا اعرف مثلا ومنذ سنوات ان طلعت فيظى مونتير ولكنى لم اسمع - وقد يكون هذا خطئى طبعاً - عن مدير التصوير محمد خليل .. ولسنا ضد ظهور اى مواهب جديدة شابة فى اى فرع من فروع السينما، بل على العكس نحن نرحب بها جدا لتجديد دماء السينما المصرية الراكدة، ولكن بشرط ان يكون هؤلاء موهبين اصلا، ويقدموا لنا الحد الأدنى على الاقل من المستوى الفنى الذى يفتننا .. وهنا لن يجزؤ احد منا على ان يسأل : من هذا او ذاك .. واين كان، ومن اين جاء !

اما مشكلة الممثلين، فلقد اصبحت محاولة فى افلام المقاولات .. فتستطيع وانت مطمئن، ان ترى يونس شلبى فى كل فيلم ...

وساعتها ستكون البطولة غالبا دلال عبد العزيز .. فاذا كان لابد من الشرير الذى يحارب قصة حبهما، فمن الحتم ان يكون معها وحيد سيف !

وقد تتبدل المسائل قليلا، فتمثل دلال عبد العزيز امام زوجها سمير غانم، فاذا تغيرت البطولة الى سماح انور، تغير البطل الى سمير صبرى .. واحيانا لا تكون جرعة يونس شلبى كافية، فيستعينون بسعيد صالح ليشاركه .. ولكن وحيد سيف يظل ثابتا .. غالبا لكى يلعب دور الشرير ...

ويبقى عنصر الاغراء ويبدو انه ضرورى فى مثل هذه الافلام، لتقوم به فتاة جديدة أسمها سميرة صدقى .. وقد «يسندونها» بهيام طعمه، اذا صدف وجودها فى القاهرة !!

وهنا تضاف ميزة اخرى للقيم، وهى أن تغنى هيام طعمة ثلاث او اربع اغنيات من اخر شرائطها، وليس مهما على الاطلاق ان تكون لها علاقة بالاحداث .. فلقد غنت مثلا فى فيلم «الشاويش حسن» اغنية «ليلة امبارح ماجنيش نوم» التى سبق ان غناها سيد مكاوى بصوته، وايضا غالبية مطربين ومطربات الكهاريات من بعده، فى مناسبات لا علاقة لها بأي فيلم .. ومنذ سنوات !

والمشكلة التى ارجو ان تبحثها وزارة الصحة هى : كيف يجد هؤلاء الناس القوة - حتى مع توافر الوقت - لتصوير كل هذه الافلام .. ومعظمهم يعمل فى المسارح فى الليل .. خصوصا عندما يتم تصوير هذه الافلام فى الاسكندرية، والمسرح يقع فى القاهرة .. فماذا يأكل هؤلاء الممثلون لكى يحتفظوا بهذه الصحة ما شاء الله ؟؟ وای نظام غذائى يتبعونه .. وای نوع من الفيتامينات او العقاقير والادوية يتناولون ؟؟ ومتى ينامون وكم ساعة ؟ وكيف يحتفظون بنشاطهم العقلى، بحيث يحفظوا الحوار على الاقل لكى لا يختلط حوار فيلم بأخر ، اليس كل هذه معلومات مهمة، لو توصلت اليها وزارة الصحة .. لأفادة منها البشرية كلها ؟

هذه «الهلوسة» الطويلة كلها، قادتني اليها بالضرورة هلوسة الفيلم نفسه.. ولأننى بصراحة اهرّب بها من مجرد محاولة ان احثكم عن موضوعه.. لأننى بصراحة ايضا «مش فاهمه».. ولكن كل ما استطعت ان التقطه مما جرى، هو ان وحيد سيف ثرى جدا، يملك شركات عديدة ولكنه «حرامى» كالعادة، وهو من «بيئة واطية» صنع

ثروته من بيع الفول .. ومع ذلك فهو مصاب بمرض غريب جدا «واعتقد انه لن يشفى منه» .. وهو الحديث دائما عن الفرسان وعصر الفرسان واخلق الفرسان ... واعتقد ان المصاب بالمرض في هذه الحالة هو المؤلف نفسه لأن شخصية كالتالى رأيناها، فظة جاهلة فاسدة لا يمكن ان تكون قد سمعت عن اى فرسان فى العالم، ولا قرأت كتابا واحدا فى حياتها .. والفارس الوحيد الذى ربما شاهدته لابد ان يكون «العربجي» الذى يقود عربة الفول فى الصباح ... فكيف نبني فكرة الفيلم كله على ان وحيد سيف هذا يعيش حياته كلها فى وهم عصر الفرسان هذا ! والنكتة ان هذا الميونيير الامثل يستقبل فى بداية الفيلم ابنته دلال عبد العزيز فى مطار القاهرة، عائد بعد غياب سنوات حصلت فيها على الدكتوراه من كولامبو ... تصوروا ...

والرجل الفظ جدا والشرس، والذى يضرب كعادة وحيد سيف كل من يصادفه، يصحب ابنته العائدة الى قصر فخم مملوء بالخدم والحشم، ويحاول ان يمارس فيه كل مظاهر الارستقراطية .. البلدى جدا بالطبع .. ولكننا نلاحظ ان الفتاة نفسها مازالت متواضعة ومؤدبة وعبيطة، لدرجة انها متعلقة بحبها القديم ليونس شلبى الذى يعمل «دويليرا» فى الافلام .. ويونس شلبى له صديق كهرىائى متخلف عقليا ايضا، هو مظهر ابو النجا المتزوج بجليطة محمود .. ولا تحاول ان تسألنى عن علاقتهما بالفيلم ..

وبينما الفتاة مصممة على حب هذا الصعلوك، يرفض ابوها هذه العلاقة لانه يريد لها عريسا ينتمى لطبقة الفرسان ...

والبنت من ناحية اخرى يحبها ولد «صايع» فى النادي - لاحظ ان هناك ناديا دائما فى كل فيلم - وهذا الولد له تابع «صايع» هو الاخر ينفذ تعليماته من نون سيب مفهوم ...

والاثنتان يتأمران طمعا فى ثروة الفتاة ولكى يحصل مشهد «ضرب» بينهما وبين حبيبها يونس شلبى الذى يحاول منع زواجه بها بنى شكل ...

وعبر اشياء كثيرة جدا لايمكن سردها تراوح العلاقة بين الرجل الفاسد وحيد سيف وحبيب ابنته يونس شلبى الذى يعطيه دروسا فى الشرف والامانة، بين شد وجذب، الى ان يقتنع الاب المتعجرف، رغم انفه، بأن اخلاق الفرسان التى يتحدث عنها كثيرا، قد تتوافر اكثر فى هذا الشاب الفقير الشريف، الذى لا ينتمى الى

العائلات الارستقراطية ... وتتزوج البنت الولد !  
وهنا ايضا يمكن ان يقولوا لك انهم يناقشون افكارا كبيرة ونبيلة، وانهم يحاربون  
الجشع والفساد ... فالكل يلعب الان بالافكار الكبيرة ... ولا احد فاسد ولا يفهم -  
فيما يبدو - الا انا شخصيا ...

## «الخروج من الجنة» فريد الاطرش بدأ بالبهجة وانتهى بالعذاب

واجهت بعض الحيرة عندما امسكت بالقلم لأكتب عن هذا الفيلم .. واعتقد ان الفقرة الاولى فى هذا المقال ربما تستغرق وقتا فى كتابتها أطول من باقى الموضوع كله .. فمشكلة الرجوع الى مشاهدة وتأمل ثم الكتابة عن الافلام القديمة، هى المدخل الى الموضوع .. فلكل فيلم مدخل خاص، حتى داخل النوعية الواحدة من الافلام .. ففي الافلام الكوميدية مثلا يختلف كل فيلم عن الفيلم الاخر فى الاسلوب والانوات والمستوى طبعا، حتى عندما يكون المخرج واحدا . فكما كانت كوميديا توجو مزراحي مختلفة فى عناصر كثيرة عن كوميديا فطين عبد الوهاب مثلا، فإن كوميديا فطين عبد الوهاب تختلف فيما بينها حتى لو بدأ غير ذلك .. وتجربتي القريبة الصعبة هذه، فى اعادة اكتشاف السينما المصرية القديمة من كل نوع ومن كل عهد، أكدت لى ذلك .. وهنا تكون مهمة الناقد المصنعية .. ان يضع يد قارنه على هذه الفروق مهما كانت ضئيلة، هذا لو استطاع طبعا ..

وأمام « الخروج من الجنة» واجهت المأزق .. فهو عن مسرحية لتوفيق الحكيم بالعنوان نفسه .. فهل اكتب عنه باعتباره احد تناولات السينما المصرية لأعمال الحكيم، بمعنى ان يكون فكر وفلسفة توفيق الحكيم الساخرة هى اساس تحليل الفيلم ؟

كان الجواب السريع هو لا .. لأن البعض قد يدهش الى حد الصدمة من «وقاحتى» عندما اقول ان اسوأ ما فى هذا الفيلم هو فكرته التى اعتبرها ساذجة الى حد المرض .. على الاقل كما قدمها الفيلم لأننى لم اقرأ مسرحية الحكيم نفسها ..

## «الخروج من الجنة» : ليس رومانسيا !

فهل اكتب عن «الخروج من الجنة» باعتبارها فيلما رومانسيا اذا ؟

هنا تجيء «الصدمة» الاخرى، فثنا لا اوافق كثيرا على ان هناك مدرسة يمكن اعتبارها «رومانسية» فى أى مرحلة من مراحل السينما المصرية .. وذلك ينطبق حتى على افلام عز الدين ذو الفقار واحمد بدرخان التى اعتبرها البعض رومانسية، انها فى تقديرى المتواضع لم تكن سوى محاولات سانحة اقصى ما تصل اليه هو بعض قصص الحب العبيطة غالبا - او ان التعبير عنها سينمائيا كان هو العيب على الاقل - وكانت معتمدة على تيار فى الرواية المصرية عند بعض الادباء الكبار يمكن اعتباره رومانسيا (يوسف السباعى .. احسان عبد القدوس .. محمد عبد الحليم عبد الله) ولكن محاولات المنتجين للاستفادة من اسم الكاتب صاحب الرواية الناجحة لا تكفى لتحقيق ما يسمى بـ «تيار سينمائى» .. الواقع انه لا وجود لتيار رومانسى فى السينما المصرية - او أى تيار آخر اذا شئنا الدقة على الرغم من كل المحاولات المتقطعة فى هذا الاتجاه او ذاك - بل كانت لدينا دائما «سينما النجم» .. وهو «نظام» نقلته سينما العالم كله من هوليوود .. ولكنه نما وترعرع فى السينما المصرية واستقر فيها بحكم كل قوانينها وعلاقاتها واسواقها ومشاهدها حتى بعد ان تخلب عنه هوليوود نفسها .. بل ان هذا «القانون» او «النظام» اصبح الوحيد الذى يحكم افلامنا الان، فالمسألة تبدأ بثلاثة او اربعة نجوم وتنتهى بهم .. وكأنه ليس هناك اى وجود حقيقى لأى عنصر اقتصادى أو فنى من عناصر بناء صناعة السينما الا هؤلاء النجوم الثلاثة او الاربعة .

هذه الظاهرة كانت موجودة دائما ولكنها اليوم تتفاقم وتتضخم : ظاهرة الريحاني مثلا .. أو على الكسار .. او اسماعيل يس .. وظاهرة ليلي مراد او شادية .. او ظاهرة افلام عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الاطرش وعبد الحليم ... وكل ظاهرة كانت «تأخذ أيامها» بعد أن تتحول الى مدرسة خاصة او «لون» مرتبط اساسا مواصفات النجم، ومرتبطة بما يحققه عند الناس من تصور خاص او متعة او احتياجا.. او - وربما هذا هو الاهم - كيف يريد هو ان يبدو امام الناس.. من هنا افضل ان انسب «الخروج من الجنة» الى «سينما فريد الاطرش» .. فهذه مدرسة لها ملامح محددة، بينما ليست هناك تلك الملامح لما يمكن تسميته «بسينما توفيق الحكيم» - بمعنى عناصر مشتركة بين الافلام القليلة المأخوذة عن أعماله ..

«فيومييات نائب في الارياف» التي اخرجها توفيق صالح هي بالتأكيد شيء مختلف تماما عن «رصاصة في القلب» الذي أخرجه محمد كريم بمواصفات «النجم الخاص جدا» محمد عبد الوهاب .. أما «العش الهادي» الذي اخرج عاطف سالم فلا يمكن ان ننسبه الى اى مدرسة في العالم .. ويبقى «عصفور من الشرق» الذي أخرجه يوسف فرنسيس فجاء هلاميا ما بين الروائي والتسجيلي وما بين باريس وصعيد مصر . ونكتشف المفارقة المذهلة، وهي أن «عودة الروح» اعظم أعمال توفيق الحكيم على الإطلاق لم تقترب منها السينما لسبب لا يدريه احد ؟

فكيف يمكن لنا اذا ان نتحدث عن «سينما توفيق الحكيم» ان ننسب لها اى فيلم حتى لو كان مأخوذاً عن قصة او مسرحية له ؟ ..

الأقرب الى الصحة والبساطة والتواضع هو ان نقول ان «الخروج من الجنة» هو فيلم لفريد الاطرش، لأن فيه كل مقومات سينما فريد الاطرش .. واتحدث بالطبع عن الفيلم كما رأيناه على الشاشة والذي كتب له السيناريو والحوار محمد ابو يوسف وأخرجه محمود نو الفقار عام ١٩٦٧ ..

ولست أجزم بأن له علاقة مع ذلك بهزيمة حزيران (يونيو) في ذلك العام، فالمسرحية كتبت قبل ذلك بثلاثين سنة بالضبط .. ولكني لم اقرأها .. لذلك لن اناقش افكار او فلسفة توفيق الحكيم في الاصل الادبي واتصدى للعمل السينمائي فقط ..

فما هي مقومات «سينما فريد الاطرش» هذه، كما يكشف عنها «الخروج من الجنة» ؟ قبل هذا الفيلم، كانت شخصية هذا المطرب «الشرقي» تماما والمتمكن قد تحدثت في السينما ومنذ «انتصار الشباب» أول افلامه مع شقيقته اسمهان على الشكل التالي: شاب مثالي جدا جميل الصوت .. فنان بوهيمي يعيش لفنه ويعشقه .. ينهال الاعجاب عليه من كل جانب ويمجد ان يفتح فمه بأى اغنية وبالأذات من النساء وعلى الرغم من ذلك فهو تعيس جدا ومظلوم ومحروم لسبب او لآخر .. واذا لم يكن هناك سبب، فلا بد من اختراع السبب ..

### **بداية فريد الاطرش في السينما**

في البداية كان فريد الاطرش يلعب غالبا دور المغنى الشاب المغفور الذي يبحث عن فرصة ويبحث في الوقت نفسه عن وجبة عشاء قبل ان ينام في «البدرون» الذي

يشاركه فيه فنان مجنون اكثر تعاسة منه هو عبد السلام النابلسي .. ثم تمتلئ حياته بهجة واملا وسعادة عندما يلتقي بسامية جمال الراقصة الساحرة التي تدخل معه قصة حب لا تخلو من المشاكل، ولكن تنتصر في النهاية على كل العقبات، متوازية مع قصة كفاح الفنان المغمور الذي لا بد من ان تصل موهبته الى القمة في نهاية كل فيلم، بأن يغني على مسرح الاوبرا القديمة المحترقة رحمها الله ..

ومن هنا كانت تتحقق سعادتنا نحن المتفرجين بنجاح القصتين معا: الحب والكفاح .. وفي تقديرى شخصيا ان فريد الاطرش قدم مع سامية جمال مجموعة من اجمل الافلام الاستعراضية التي عاشت حتى الان من دون ان نسأم مشاهدتها عشرات المرات .. وأنه كان في أحسن حالاته عندما مثل هذه الابوار الخفيفة المرحية التي تناسب قدراته المحدودة جدا كممثل .. ولكنه أخطأ الطريق عندما حاول بعد ذلك ان يكون جادا ومظلوما ومتجهما ..

ولعلها حياة فريد الاطرش الشخصية وتكوينه النفسي الخاص، ثم احباطاته العاطفية، هي التي دفعت به بشكل ما الى تغيير شخصيته الطريفة هذه في السينما إلى الشخصية المكتئبة التي يحيطها «النكد» من كل جانب .. ولعل المسألة بدأت بالشجن الحزين المعذب الذي كان يحمله صوته، فقرر من دون مناسبة ان يغني أغاني حزينة تصور أنها أكثر قيمة من أغانيه المرحية الجميلة التي كانت تتناسب مع ثنائياته الاولى مع سامية جمال .. وربما أوهمه بعض الكتاب أو المخرجين بأنه، ولكي يكون ممثلا كبيرا أيضا وليس مجرد مطرب كبير فلا بد من أن يلعب شخصيات مضطهدة في أفلام ميلودرامية كثيفة لكي «يديرها جامد» حسب الاصطلاح التكنيكي الشائع عند الممثلين المحترفين ..

ولا بد من ان هناك عاملا نفسيا آخر .. هو احساس فريد الاطرش بالحزن الدفين منذ نشأته الاولى ثم فقدته لشقيقته اسمهان بعدما ابتعد عن مجد عائلة الاطرش الكبيرة في جبل الدروز وهو الانسان الشديد البساطة والنقاء في حقيقته .. لعل كل ذلك هو الذي دفعه الى تقديم نفسه في دور المظلوم المعذب دائما والذي يستعذب العذاب في الوقت نفسه، لكي يصبح موضع عطف الجماهير التي تحبه، ولكي يستدر دموع الجميلات اللاتي يهمن في صوته بشكل خاص .. فبدأ، حتى وهو يغني في الافلام يخرج على الطابع التلقائي البسيط الذي كان يغني به في افلام سامية جمال الى ما صوره له البعض «كمعرض كبيرة»: المسرح الفخم .. والفرقة الموسيقية



الكبيرة العدد التي يناقش بها عبد الوهاب وعبد الحليم .. والبيكورات المهيبة .. والبيانو ... ونوع كلمات مثل «بنادى عليك» ... و «يارب حكمتك .. يانس ومالى امل غير رحمتك» ... و«عدت يا يوم مولدى .. عدت يا أيها الشقى» .. لكى تنهمر عليه دموع الشفقة فى أرجاء الوطن العربى ..

وهكذا فقدنا بلبلًا مفردًا جميلًا بسيطًا ... لكى نكسب «بيتهوفن» معنًا وضحية دائمة للأقدار .. وبقيت شخصية المعذب حتى عندما بدأ فريد الأطرش يمثل ادوار «البيك» الثرى جدا والذى يسكن القصور ويقضى ايامه ولياليه كلياالى شهربار محاطا بالناس وكان يبدو لنا لا يعاني أى مشكلة، كان كتاب السيناريو يتقنون فى البحث عن اى مشكلة تعذبه وتجعل لياليه أسود من ليالي الخروب .. والا فكيف يكتئب ويبكى معذباً ويشكو حظه للسماء لنكى نحن معه وهو يعزف على البيانو .. والجاهير تمزق أكفها بالتصفيق فى «بنوارات» الاويرا .. ؟

ولست اقصد فى الواقع اى سخرية أو انتقاص من نوع السينما الذى كان يقدمها واحد من اكبر مطربي الاغنية العربية الحديثة اذ لا يمكن لومه أو تحميله مسؤولية سيادة نوق خاص فى استقبال الاغنية والسينما معا . فالانصاف يقتضى ان نقول ان فريد الأطرش فى الشخصية السينمائية التى اختارها لنفسه، لم يكن هو صاحب الخيار فى الرقع بل ان الجمهور العربى - وليس فى مصر وحدها - هو الذى اختارها له لانه احب ان يراه من خلالها ،، ولأنها بمواصفاتها الشاكية الباكية هذه صادفت هوى شخصا عند النجم نفسه فسرعان ما رحب بها .. فالمزاج العربى أو الشرقى عموما مولع بهذه البكائيات التى تلقى بكل الشرور والمظالم وعقد الاضطهاد على كاهل الاقدار فيما سميناه فى تراثنا الشعبى «بنك الدهر» .. وهو مزاج يستعد به الركون للآلم ويواجه متاعب حياته اليومية بمزيد من النكد حتى فى لحظات الترفيه أو الاسترخاء أو الاستمتاع بأغنية أو فيلم ...

فاذا كانت سينما فريد الأطرش هى نتاج طبيعى لهذا المزاج العام، تتبع منه وتتجه اليه، فإن ما يحدث فى فيلم «الخروج من الجنة» لا يمكن تصديقه إلا فى هذا الإطار لأن من يحاول ان يفصل غرائب الفيلم عن هذا الميل النفسى الساذى والمازوكى فى الوقت نفسه لتعذيب الذات والاخرين سيجد بالتأكيد ان صناع الفيلم هم مجموعة من المرضى النفسيين ...

لأنها .. هند رستم !

أولا هند رستم هي الصحفية الناجحة جدا التي تعمل في دار اخبار اليوم .. وهنا نلاحظ على الفور الصورة الخيالية المضحكة التي نرى بها الصحافي في الافلام .. مكتب فخم جدا .. ومائدة اجتماعات ... وسكرتير خاص يذكر السيدة المحررة بأن لديها ندوة الساعة كذا في «جمعية نهضة المرأة» ..

وموعد الساعة كذا مش عارف مع مين ... ثم محررة اخرى شابة مساعدة تجلس على مكتب مجاور تذكر الكاتبة الكبيرة بأنها تجهد نفسها كثيرا في العمل .. وعلى الرغم من انها مسائل مضحكة جدا بالنسبة لمن يعرفون واقع الصحافة المصرية حيث لا يتمتع بمظاهر الابهة والفخامة هذه مصطفى امين نفسه في عز مجده فإننا سرعان ما نكتشف ان السيدة هذه ليست رئيسة تحريرولا مجلس ادارة وانما هي مجرد محررة لباب شكاوى القراء.. وهنا لا بد من ان «نفطس من الضحك» ...

ان اكبر محررة لباب بريد القراء في تاريخ الصحافة المصرية كله هي الكاتبة الكبيرة - فعلا - السيدة امينة السعيد محررة باب «اسألوني» الشهير، كانت شديدة التواضع والبساطة ... ولكن المشكلة هنا ان المحررة هي هند رستم التي كانت حينذاك - سنة انتاج الفيلم ١٩٦٧ - احدى ملكات السينما المتوجحات .. وهنا سنلاحظ على الفور ان «النجم» هو الذي يفرض نفسه وليس «الشخصية» في اطارها الصحيح .. فهي هند رستم اذن وليست فوزية او نبوية .. وهي تفرض نفسها بالتالي بكل مقاييسها هي وشروطها على السيناريست والمخرج والمصور والجميع .. ونحن نلاحظ مثلا ان هند رستم لم تنظر مرة واحدة طوال الفيلم كله الى شخصية واحدة اخرى تشاركها في «الكانر» في اى موقف، وانما هي تعطي ظهرها للجميع وتنتظر للكاميرا مباشرة متباهية بفساتينها وبظلوناتا وكأنها تقول للجميع: سايفين .. انا هند رستم. وهم يحيطونها بعدد من الممثلين الكبار جدا في اوار «كومبارس» لا تتعدى بضع ثوان: ابوها محمود المليجي، واختها الصغرى سهير المرشدى، وزوج اختها احمد رمزي وزوجها الثاني عماد حمدي .. اسماء كثيرة جدا لا يرد كل منها الا بضع عبارات لا تقدم ولا تؤخر ...

ثم يجعلونها شاعرة كبيرة جدا يقف منسوب المجلة الشهيرة لساعات في انتظار آخر قصائدها وكأنها المنتبى واحمد شوقي معا .. وكأن الصحافة ستتوقف عن

الصدور اذا لم تنتشر هذه القصيدة ...

على المستوى الشخصى لن تجد سببا مفهوما بالطبع لأن تبقى هذه السيدة الفاتنة من دون زواج حتى الان علي الرغم من ان الرجال يقبلون اقدامها طبعاً ...

ولست ادري كيف وافق فريد الاطرش وهو النجم الكبير الذى كانت الافلام تصنع اساسا من اجله، على ان يتم تصميم كل شئ بدءا من السيناريو الى التصيير لحساب هند رستم ... ولكن لعل هذا دليل آخر على انه كان «راجل طيب» فعلاً ...

وهو لم يكن طيباً مثلاً عندما كان مليونيراً فى الفيلم - من دون ان يمارس اى مهنة تكون مصدراً لكل هذه الثروة - ومع ذلك شغل نفسه بالتلحين والغناء كمطرب من الهواة .. ومعه بالطبع صديقه او سكرتيره الذى كان عادل امام حينذاك ... وهو شخصية اخرى لا نعرف عملها ولا حقيقتها بالتحديد .. ولكنه ينظم مواعيد سهرات ونزهات هذا المليونير الامثل البوهيمى «الصايع» فقط ..

ويختار فريد الاطرش المليونير بالمصادفة آخر قصائد الكاتبة الشاعرة العبقريّة هند رستم ليلحنها ويغنيها .. وبالمصادفة تسمعه هي .. فتقرر على الفور انه فنان عبقري هو الآخر .. وانه لابد من ان يتحول الى ذلك .. وفورا ... ويجب الاثنان بعضهما بالطبع ومن أول مشهد .. كل منهما اقترب من الخمسين ولكنه كان فى انتظار الآخر ليتزوج فقط ...

وعلى الرغم من ان الحب فى حالة كهذه لا بد من ان يكون جارفا وعميقا ونابعا عن خبرة وتجربة فإن العاشقة التى تريد ان تدفع بزوجها «الصايع» الى العمل والنجاح تختار اغرب وسيلة فى العالم لتحقيق ذلك ...

وهي ان تدمر نفسها وتدمره .. من اجل ان ينجح .

ولعله الفيلم الوحيد فى تاريخ السينما الذى قدم مطرباً لا يريد الغناء .. ولكن السيدة زوجته تصر على ان يغنى بالقوة ...

والرجل يرفض مؤكداً انه ليس فناناً .. بينما تؤكد هي كل مرة ويألحاح : « لا ... أنت فنان .. ولازم تبقى عبقري والا حضريك بالجزمة».

شئ مثل ها بالضبط هو الذى حدث فى هذا الفيلم المريض ...

فى أيام شهر العسل التى تحولت الى جنة تبدأ الزوجة مطاردة زوجها لكي يعمل ويغنى وينجح .. والرجل يرفض .. فما الذى فعلته السيدة؟ .. قررت تدمير حبهما وحياتهما الزوجية بيديها وعن عمد ... هجرته فى الفراش اولا .. ثم هجرت البيت كله

.. وهو يبكي وينوح ويقبل قدميها ... وهي تزداد عنادا ووحشية وهي تنتظر للكاميرا كتمرة مقرسة ...

وفي اغرب مشاهد السينما المصرية، يحاول الزوج استرضاء زوجته بهدية قرط من الماس .. فتلقيه في وجهه بمنتهى الازلال والمهانة .. فاذا بالزوج يطحن القرط في «الهوم» حتى يحوله الى «بورة» .. فتقول ببرودة اعصاب من دون ان تنتظر اليه وانما الى الكاميرا : «يا ريتك كمان تطحن قلبك لأنه ما يساويش عندي اى حاجة». كل هذا وهي تموت في حبه .. ولكنها في الوقت نفسه تموت في تعذيب نفسها وتعنييه .. وتبكي .. فنى شنود في العواطف ... وأى لذة مرضية في النكد ؟

ثم تسعى السيدة الى الطلاق .. وتتزوج عماد حمدي الرجل السخيف الممل الذي لا تحبه ورفضته من قبل .. لجرد ان تعذب نفسها وتعذب حبيبها ...

ولأن الفيلم هو من بطولة فريد الاطرش في النهاية فلا بد من ان يغنى وينجح لأن السيدة زوجته تكون قد ضحت حيها وهنائها من اجل ان ينجح ..

وعلى مسرح الاوبرا كالعادة تكون الاغنية الكبيرة الفخمة ...

والسيدة طبعاً في «بنوار» مع اختها انما متخفية، تشهد نجاح حبيبها الذي ضحت من أجله بكل شىء.. فالحياة لابد من ان يسودها النكد والاكتئاب والتضحية من اجل ان نصبح كنا شهداء معذبين لتلتقى في العالم الآخر حيث السعادة الخالدة..

ويا ايها السينما المصرية ... ليغفر لك الله ما صنعت بنا .

صور من مصر ما قبل ٢٣ يوليو

«فى بيتنا رجل»

الحب من خلال الوطن .. والعكس صحيح !

يذكرنا فيلم «فى بيتنا رجل» على الفور بظاهرة مخرجه هنرى بركات .. فلقد أصبح الفيلم ليس احدى كلاسيكيات هذا المخرج فقط، وانما السينما المصرية كلها .. وهنا يصبح تعبير «الظاهرة» هو البديل المهذب لتعبير «المأساة» .. لأنها مأساة بكل المقاييس ان يكون لدينا مخرجون كانوا فى أحد الايام قادرين على صنع مثل هذه الافلام، ومع ذلك نتركهم وهم ما زالوا قادرين على العمل يفلتون من بين أيدينا بون ان نستفيد منهم الى اقصى درجة، فلا نضع فى خدمتهم كل ما هو مطلوب لصنع سينما جيدة .. وتمر سنواتنا وسنواتهم المجدبة ونحن نشاهدهم ببلادة، حتى نتوقف مواهبهم، او حتى يتبدد تاريخهم كله تحت ضغط الحاجة عندما تبتلعهم تروس السينما الرديئة ..

ولقد تعودنا دائما ان نؤرخ للسينما الجيدة فى مصر بصلاح ابو سيف ويوسف شاهين .. وقد يذكر البعض احيانا توفيق صالح الذى توقف تماما هو الآخر .. وربما اشار البعض الآخر الى كمال الشيخ او عاطف سالم .. ولكننى اعتقد ان اكثر مخرجين فى تاريخ السينما المصرية تعرضا للظلم هما نيازى مصطفى وهنرى بركات، ولكل منهما اتجاه خاص اُضاف اليه الكثير فى فترة الريادة الصعبة ... ولعل بركات اقدم هؤلاء جميعا على الاقل من حيث التاريخ .. فلقد ظهر اسمه فى قوائم الافلام المصرية لأول مرة عام ١٩٤٢ مخرجا لفيلم «المتهمة» الذى مثلته أسيا أمام زكى رستم ، بينما بدأ صلاح أبو سيف الاخراج عام ١٩٤٧ بفيلم «المنتقم»

ويوسف شاهين عام ١٩٥٠ بفيلم «بابا أمين» .. وصحيح أن هذا لا يثبت أى شىء، حيث لا تقاس القيمة الحقيقية لأى مخرج بالأقدمية، وحيث لكل من هذه الاسماء الكبيرة قيمتها العظيمة فى تاريخ السينما المصرية، كل فى اتجاهه .. ولكن ما لا يمكن انكاره ان هنرى بركات بالذات كان أقل هذه الاسماء حظا من التقويم الموضوعى على الرغم من انه كان دائما من أغزر مخرجينا نتاجا على امتداد هذا التاريخ الطويل - ٤٨ عاما - وحتى اليوم امده الله بالصحة والعافية. والصحيح ايضا انها ليست مسألة غزارة نتاج .. ولكن بركات قدم عددا من أهم افلام السينما المصرية وأعظمها والتي تثبت قيمتها امام أى قياس فنى وموضوعى حتى ايامنا هذه .. فلم يكن هذا الانتاج الغزير الذى لا يمكن حصره، مجرد «كم» وانما قدم من خلاله كل النوعيات السينمائية على الاطلاق، وكمخرج على أعلى مستوى تكتيكى متمكن ومسيطر على كل ادوات السينما، وكان متقدما فى تلك الاوقات على كل ما كان سائدا .. فهو حرفى شديد الرقى وشديد الطموح مما كن يقترب فعلا من المستوى العالمى لو أن ظروف السينما المصرية كانت تسمح له - ولآخرين غيره من المهويين فى الواقع - بأن يواصل العمل وفى جو صحى حتى يقترب من العالمية فعلا ...

### الذاكرة السينمائية تزك

والذين مازالو يحتفظون بما يمكن تسميته «بالذاكرة السينمائية» لن يستطيعوا بالتأكيد احصاء افلام بركات الجيدة - والممتازة أحيانا - فى كل اتجاه ولا المواهب التمثيلية او الغنائية التى كان بركات وراء نجاحها .. ولكن تكفيه ليكون مخرجا عظيما ان ينسب له عدد من أهم كلاسيكيات السينما المصرية التى مازالت حية حتى الان فى هذه الذاكرة السينمائية المفقودة : «أمير الانتقام» .. «أمير الدهاء» .. «شاطيء الغرام» .. «الحرام» .. «دعاء الكروان» .. «فى بيتنا رجل» .. و .. و .. و .. فإذا انتقلنا من الافلام الى النجوم .. فسوف نجد أن بركات ويشكل مؤثر كان وراء فاتن حمامة وعبد الحليم حافظ وصباح وثنائيات ليلى مراد ومحمد فوزى وفريد الاطرش وسامية جمال ..

والواقع ان التحليل الفنى لافلام بركات لا بد من أن يدهشنا بقدرته على صنع هذه النوعيات المختلفة حيث كان طوال تاريخه السينمائى ينتقل من نوعية الى أخرى

بالسلاسة نفسها وفي الوقت نفسه ببراعة تكتيكية وجدية شديدة في العمل ومحاولة للاتقان كانت تساعده عليها ظروف انتاجية كانت أرقى وأغنى بالتأكيد في تلك الايام..

فهو حرفي متمكن يفهم خصائص ومتطلبات الفيلم التاريخي او المعتمد على الديكورات والازياء في «أمير الانتقام» فيقدمه بالاتقان نفسه الذي يقدم به قصة رومانسية غنائية تخطف قلوب المشاهدين مثل «شاطيء الغرام» أو «ورد الغرام» .. أو كوميديا غنائية راقصة مثل «آخر كدبة» .. ليفاجئنا بعد ذلك بمأساة قاسية شديدة الواقعية وعلى مستوى لا يقل بحال عن شبيهااتها في السينما العالمية مثل «الحرام» .. ثم لينتقل بالسلاسة والسهولة نفسيهما والثان تتبعان من سيطرة تكتيكية كاملة على أنوات السينما .. الى ما اصطلحنا على تسميته «بالافلام الوطنية» مثل «الباب المغتوح» وفي «بيتنا رجل» ..

والسؤال : هل كانت هذه البراعة نفسها في تقديم كل الألوان، هي التي انتقصت من حق هنري بركات في تقويم دوره المهم في تطوير السينما المصرية منذ الاربعينات، لانه على الرغم من انتاجه النشط والمتنوع لم يلتزم الا بالاجادة الحرفية المجردة من بون خط فكري أو حتى فني محدد ينسب اليه تاريخيا، كما تعوبنا ان ننسب مثلا التيار الواقعي الى صلاح أبو يوسف؟ وهل خسر الرجل شيئا حقيقيا عندما لم نضعه في مكانه الذي يستحقه بجدارة في قائمة المبدعين الحقيقيين في تاريخ السينما المصرية.. أو انه كان مشغولا فقط بهذا الابداع على المستوى الحرفي وحده وفي أى اتجاه فلم يحرص اصلا على ان ينسب الآخرون اليه اى شئ؟

في تقديرى الشخصى أن «هذا» هو التفسير الصحيح «للاظاهرة - المأساة» لهنرى بركات .. فالرجل هو الذى اختار بنفسه الا يكون هناك اتجاه له سوى العمل المتقن والصالح وحده وبلا أى «شواغل فكرية»، وهو اتجاه يستحق الاحترام فى ذاته، وكانت السينما المصرية - وما زالت - فى حاجة اليه فعلا .. وأتصور أيضا انه كان قانعا به ومن دون أى تردد أو ادعاء أو حتى سعى للتقدير النقدى او التاريخى سوى تقديره لنفسه ورضائه عما يفعل.. ولكن «المأساة» هنا، حتى لو لم يعتبرها هو كذلك، هي أنه - من حيث لم يقصد - ترك اسمه الكبير وتاريخه وموهبته تتبدد سنوات طويلة بلا عمل نستفيد منه نحن، بل وتركها تستسلم ايضا بلا مقاومة لمخالب السينما الرديئة !

## عناوين الفيلم

ان احد الأمثلة القومية التي تصمد في الزمن بعد تسعة وعشرين عاما مؤكدة قيمة سينما هنرى بركات، هو هذا الفيلم الذى اخرجته عام ١٩٦١: «فى بيتنا رجل» والذي تجسد فيه أزهى مراحل المد الوطنى النبيل بعد تسع سنوات فقط من قيام ثورة يوليو (تموز) .. وهى لا تجسد فى الشعارات السخيفة الجوفاء التى تنتهى الى فن منافق ردىء، بل فى ألب جيد يتمثل أولا فى رواية أحسان عبد القدوس التى لعلها من أفضل رواياته اكتمالا .. من الناحية الدرامية .. ثم فى سينما راقية جداً وعلى أعلى مستوى من الصياغة كتابية واخراجا وتمثيلا والى أنق تفاصيل العمل السينمائى ..

كما تعودنا فى هذا الباب ان نبدأ بقراءة عناوين - تيترات - أى فيلم لأنها تقودنا الى فهم صحيح لصانعيه وظروف صنعه لا يفصل اطلاقا عن فهم الفيلم نفسه .. نقرأ عناوين «فى بيتنا رجل» فنعرف أولا أنه من انتاج «افلام بركات» أى أن الفنان هنا يرى انه لى يحقق تصوره كما يريد يدخل مغامرة الانتاج بنفسه. وفى ذلك الوقت كانت الظروف الاقتصادية والانتاجية للسينما المصرية أفضل بكثير .. وهى المغامرة نفسها التى أصبحت مجازفة خطيرة الآن بالنسبة لأى فنان! ولا أدري كيف كانت علاقة الانتاج بالتوزيع فى ذلك العام ١٩٦١ .. ولكننا نكشف ان وحدة مصر وسوريا فى «الجمهورية العربية المتحدة» حينذاك، جعلت بركات يتولى بنفسه التوزيع الداخلى، أى فى مصر التى كانت تسمى رسميا الاقليم الجنوبي.. بينما تولى الموزع السوري صبحى فرحات التوزيع فى الاقليم الشمالى وانحاء العالم..

ولا يساهم بركات بهذا الجانب المادى فى فيلمه فقط .. وانما يشترك ايضا فى كتابة السيناريو مع يوسف عيسى الذى كان واحدا من أفضل كتاب لسينما كما يبدو من عمله الممتاز فى هذا الفيلم، الذى كتب له ايضا الحوار المركز والمؤثر بما يتلاءم تماما وضرورات السينما خصوصا عندما تكون مأخوذة عن أصل أدبى لكاتب كبير مثل احسان عبد القدوس .. والواقع ان اسم يوسف عيسى يذكرنا بجيل كتاب السينما الكبار المجيدين الذين تميزوا بإعادة الحرفة والعمق والرصانة فى الوقت نفسه، وإن كانوا جميعا من المدرسة التقليدية فى كتابة الفيلم، أى بمنطق سرد الحوتة الكلاسيكى ..



والذين يمكن القول انه بإخترانهم لم يحل محلهم جيل جديد من كتاب السيناريو بالمقدرة والخصوية نفسيهما .

ومصور الفيلم هو وبيد سرى الذى كان أحد أساتذة جيل الكبار ايضا فى التصوير السينمائى والذى درس فى اميركا ليعود ويطور أساليب التصوير فى الفيلم المصرى من مجرد «الانارة» الزاعقة لتبدو الاشياء واضحة، الى التوظيف الدرامى والجمالى الصحيح للاضاءة حسب مقتضيات الاحداث .. وسنلمس فى «بيتنا رجل» بالذات الفهم الصحيح عند وبيد سرى لدراما الفيلم، والاستخدام الفنى المناسب تماما للضوء والظل والابيض والاسود بالاقتصاد المركز المطلوب لكل مشهد وبالذات فى الديكور الداخلى لشقة العائلة التى تقع فيها معظم الاحداث..

ومن الملاحظات الجانبية التى تخرج بها من عناوين الفيلم الحفاوة الشديدة بالمثلة التى كانت شابة حينذاك زبيدة ثروت والتى كانت وجهها جميلا طازجا بالفعل، فيه كثير من الطفولة، ولكن لم يقل احد أبدا بأنها - لا فى هذا الفيلم ولا فى غيره - ممثلة بارعة خصوصا وسط جيل فاتن وماجدة وشادية وسعاد .. ومع ذلك نرى اسمها أول أسماء الممثلين على الاطلاق وبالأحرف الكبيرة وحتى قبل اسم عمر الشريف الذى كان نجما فى قمته حينذاك، وهى مبالغة تدفعنا للتساؤل حول نقوذ موزع «الاقليم الشمالى وأنحاء العالم» صبحى فرحات الذى تزوج هذه النجمة فيما بعد ! وهل كانت له صلة مادية من حيث تمويل الفيلم، فكان هذا الاهتمام الخاص بزبيدة ثروت على الرغم من صغر دورها بالنسبة للأسماء الكبيرة جدا التى احتشد بها الفيلم مثل رشدى أباطة وحسين رياض وزهرة العلا وحسن يوسف وتوفيق الدقن وناهد سمير ..

### تمهيد تاريخى

اول لوحة فى الفيلم على الاطلاق تتقدم «بواجب الشكر وعظيم التقدير» للجهات التى ساعدت أفلام بركات فى تصوير الفيلم : السيد المحافظ، ومدير بلدية القاهرة عندما كانت هناك «بلدية» مسئولة عن الشوارع والنظافة وحيث تبدو شوارع القاهرة نظيفة وهادئة بالفعل، ووزارة الداخلية التى ساهمت بجنود البوليس فى مشهد منبحة كوبرى عباس، وإدارة جامعة القاهرة والمستشفيات، حيث بدأ الفيلم بتظاهرة ضخمة للطلاب فى حرم الجامعة، ثم «هيئة الفتوة» وهى أحد التنظيمات الشبابية التى

اننشأتها ثورة يوليو (تموز) فى محاولات «الرومانسية» المبكرة لاعادة تربية وتنقيف شباب مصر وقيل انشاء ما عرف بعد ذلك «بمنظمة الشباب»..

والتمهيد التاريخى قبل أحداث الرواية نفسها يأتى عن طريق شريط الصوت حيث نسمع مذبعا يقول بصوت جمهورى: «قبل ان تتم معجزة الثورة، ظلت مصر ترزح تحت نير الاحتلال اكثر من سبعين عاما، وكان الاستعمار يضع فى الحكم صنائعه المناجورين .. ونجح الاستعمار فى أن يقسم المصريين احزابا تتطاحن على الحكم ويحارب بعضها بعضا ناسية العدو المشترك .. الخ ..».

وعلى هذه العبارات يضع الفيلم لوحات تاريخية مرسومة للمواجهة الشهيرة بين عربى والخبزى فى ساحة عابدين .. وهى خلفية تاريخية للواقع السياسى فى مصر قبل ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢ .. تمهد فى الوقت نفسه للدخول الى أحداث الفيلم، أى من العام الى الخاص .. وذلك كما كان احسان عبد القدوس نفسه فى رواياته الوطنية حيث كان يشغل بصوغ قصص الحب نفسها التى يجيد رسمها فى سائر رواياته، ولكن من خلال أحداث الوطن كله، فقد كان - يرحمه الله - ومنذ بدايته احد شباب الوطن المشغولين بهوموم الكبرى ويصياغتها أما فى مقالات سياسية ملتهبة وجريئة، وأما فى أيب لاخلو من هذا الحس الوطنى حتى وهو يتعامل مع أبق المشاعر العاطفية .. وعلى عكس ما يتصور بعض السطحيين ضيقى الأفق من انه كان كاتباً لقصص الحب الفارغة ..

### الحب .. والسياسة

ان قصة الحب بين ابراهيم حمدي ونوال فى هذه الرواية ليست الا تجسيدا لمرحلة سياسية مهمة من تاريخ مصر الحديث وفيما قبل ثورة يوليو (تموز) .. بل هى المرحلة التى مهدت لها وهى الفترة التى كانت مصر تعانيها من احتلالها انكليزى لم يكن رابضاً فى منطقة القناة وحدها بل وفى قلب القاهرة نفسها من خلال تكن ومعسكرات للجند الانكليزى منها معسكر «العباسية» الذى ينسفه ابراهيم حمدي - عمر الشريف - فى نهاية هذا الفيلم .. وكان الملك فاروق فى سنوات حكمه الاخيرة بالذات دمية، من ناحية، فى ايدي الانجليز يطبقون بأيديهم من خلاله على كل مقاليد الحكم ومن ناحية أخرى فى أيدي حكام ووزراء وزعماء احزاب عملاء فى معظمهم، فهموا قواعد اللعبة فيما بين القصر وجيش الاحتلال بما يحقق مصالحهم

الذاتية ورغبتهم فى الحكم ..

والشعب يشاهد اللعبة عاجزا عن الحركة حيث قمع البوليس كان كفيلا بوقف اية محاولة للمقاومة .. ولكن الشباب الوطنى لم يتوقف على الرغم من ذلك عن الفعل بالقدر الذى كان متاحا حينذاك .. الجمعيات السرية .. التظاهرات .. بعض الاغتيالات السرية لهذا الوزير او ذاك .. الخ ..

ويبدأ «فى بيتنا رجل» بحركة غليان فى القوى الوطنية المصرية ضد القصر والخونة صنائع الانكليز .. وفى مشهد مهيب من الصعب تنفيذه الآن تحتشد ساحة جامعة القاهرة كلها بتظاهرة من آلاف الطلبة يهتفون : «يسقط الخونة» .. «الموت لأعداء الشعب» .. «يسقط العرش عميل الاستعمار» .. وهنا نرى كنف الملك فاروق من الخلف دون ان نرى وجهه وهو يبدى استياء من هذه «الدوشة» .. ورئيس الوزراء يطمئنه بأنه سيتم قمع التظاهرات .. وتصدر تعليمات «همام بك» مسؤول البوليس السياسى - عبد الخالق صالح - للضابط الكبير «الدباغ» - توفيق الدين - بمنع تظاهرة الطلاب بأى شكل من الوصول الى قلب المدينة عن طريق كوبرى عباس حتى لا تتضمن اليها الجماهير ..

ويقدم بركات حادث كوبرى عباس كما حدث فى الواقع وبقدرة سينمائية حشد لها قوات البوليس على جانب من الكوبرى المفتوح على الماء حيث تم حصار آلاف الطلبة تحت طلقات الرصاص فسقط عدد كبير منهم فى النيل بين قتلى وغرقى .. وهذا المشهد من فيلم «فى بيتنا رجل» أصبح الآن من الكلاسيكيات الوثائقية فى السينما المصرية اذ يسجل حدثا حقيقيا باعادة بنائه بحذافيره وبأماكنات كبيرة من النادر تكرارها ..

وفى مذبحة كوبرى عباس هذه نتعرف الى مجموعة من شباب طلبة الجامعة الوطنيين يقودهم ابراهيم حمدي - عمر الشريف - ونتعرف بينهم الى الوجه الجديد يوسف شعبان الذى يحمل فى الفيلم اسم «ناشد صليب» وهو اسم مسيحي يحمل دلالة مهمة على ان الوحدة الوطنية كانت دائما تجمع بين المصريين جميعا فى كل مراحل الكفاح الوطنى ..

ويدافع من اليأس تقرر هذه الخلية السرية من الشباب التوقف عن مغامراتها السابقة فى قتل جنود الاحتلال النكليزى بعدما ادركوا عدم جدواها حيث يقول أحدهم : «مين اللى يستحق القتل اكثر .. العسكرية الانكليزى اللى بيخدم بلده ..

واللا العميل المصرى اللى بيخون بلده ؟».

وهو سؤال جوهرى حقا يقرر بعده ابراهيم حمدي اغتيال رئيس الوزراء عبد الفتاح باشا شكرى .. فيقبض عليه ويتعرض للتعذيب من دون ان يبوح باسم شركائه قبل ان يودع فى مستشفى السجن بالقصر العينى .. وهناك يتم تدبير خطة هروب ساذجة يتكرر فيها بزى احد الاطباء ويخرج من المستشفى بسهولة لم يتم تنفيذها - سينمائيا - جيدا .. حتى لو كانت الحجة هى ظروف انهماك الحراس بتناول طعام الافطار فى شهر رمضان وحين تكون شوارع المدينة خالية .. ولكن طقوس شهر رمضان يتم توظيفها ببراعة بعد ذلك حين يلجأ ابراهيم حمدي للاختباء بمنزل زميله فى الجامعة محبى زاهر «حسن يوسف» .. الذى لم يجد غيره بعيدا عن شبهات البوليس حيث كل بيوت زملائه الاخرين فى العمل السرى مراقبة بالطبع ..

وهنا تضعنا رواية احسان عبد القدوس نفسها - قبل الفيلم - فى قلب هذه الازمة القوية جدا على المستوى الدرامى .. أسرة زاهر افندى الموظف العادى جدا من الطبقة المتوسطة المصرية الذى ليست له اولاد لاي من افراد أسرته أية اهتمامات سياسية من أى نوع، توضع فى مواجهة صعبة : شاب وطنى هارب من البوليس بعد ارتكابه عملا نبيلًا على المستوى الوطنى او الثورى، ولكنه عمل اجرامى بالنسب للبوليس والنظام كله، يلجأ للاختفاء فى بيتهم باعتباره زميلا لابنهم فى الجامعة - وعلى الرغم من أن هذا الابن نفسه لا علاقة له بالسياسة من قريب أو من بعيد ولا يشغل نفسه - كئى طالب تقليدى ملتزم - الا المذاكرة والبعد عن أى اهتمام عام خارج ذلك .. وهذا فى الواقع شأن معظم الاسر المصرية التى تتصور انها تحمى بذلك حياتها اليومية «وتربى العيال» .. بينما هى لو شاركت مشاركة ايجابية فى السياسة والحياة العامة لضممت «لحياتها اليومية» هذه ولتربية العيال، ظروفًا أفضل..

ولكن كيف تواجه هذه الأسرة بالذات هذا الموقف المفاجئ الصعب الذى يفرض عليها اختيارا محددا اكثر صعوبة ؟ .. هذا الصراع الدرامى القوى هو الذى ينسج منه احسان - والفيلم - خيوطه بعد ذلك .. فبعد الخوف والحرص والتردد، يتغلب العنصر الوطنى الكامن داخل كل المصريين حين يحس الاب زاهر افندى «حسين رياض» الرجل الطيب الذى ليست له أى علاقة بأى شىء، بأن هذا الشاب الهارب ليس مجرما كما تدعى السلطة، وانما هو شاب وطنى حمل رأسه على كفة وفعل ما

كان يجب على أى وطنى آخر ان يقطعه .. فهو الذى قتل رئيس الوزراء الخائن نيابة عن الجميع .. وهنا يقرر الاب ان يخوض المغامرة ولو بشكل غير مباشر ليكون هو ايضا قد ساهم بشئ يمكن ان يفخر به يوما ما .. ولكن بشرط طبعاً الا يدفع ثمنه، لا هو ولا أبنائه !

الاساس الدرامى للصراع قوى جدا أذن وفيه كثير من تكوينات الشخصية المصرية .. فالأم العادية جداً، الطيبة كما نعرفها فى بيوتنا كلها، تبدى تبرمها من البداية من التورط فى أى موقف بسبب ما تسميه «السخامة اللى اسمها السياسة» .. وهو الموقف نفسه للإبنة الكبرى سميحة «زهرة العلا» التى هى نموذج للفتاة المصرية المحافظة التى لم تكمل تعليمها، غالباً لأنهم افهموها ان دورها فى الحياة هو ان تقيع فى البيت فى انتظار «العدل» يفتح الدال، أى الزواج .. بينما يبدو الابن الوحيد الشاب طالب الجامعة «محيى» ممزقاً بين سلبية التى عوبوه عليها بأن يضع همه فى الدروس فقط فلا ينخرط فى شئ مما قد يعرضه للخطر، وبين حسه الوطنى الكامن قطعاً فى أعماقه وهو يرى زملاءه فى الجامعة ينهمكون فى هموم وطنهم الى حد الفعل الايجابى ولا يترددون عن دفع الثمن .. ولكن ها هو يجد الخطر ويصل الى بابه فى شخص زميله ابراهيم حمدي الذى يعجب فى أعماقه ببطولته ولكنه ليس مستعداً على الرغم من ذلك لكسر التاموس العائلى الهادئ والمستقر بقبول اخفائه فى بيته .. فالأمر فى النهاية فى يد رب العائلة زاهر افندى الذى لعله وهو يستقبل هذا الطريد وهو الى مائدة افطار رمضان يواجه محنة حياته كلها .. هل يقبله ام يرفضه ؟

اما الابنة الصغرى الشابة نوال «زبيدة ثروت» التى فتحت الباب أصلاً وكانت أول من استقبل الطارق المجهول، الذى لم يكن مجهولاً لديها تماماً لأنها عرفت صورته من الصحف .. فهى تبدو متحسمة لمغامرة اخفائه ليس استجابة لحماستها الوطنية البكر وان لم تكن مهمة بالسياسة من قريب أو بعيد فقط، وإنما ايضا لوقوعها فى حب هذا البطل الوسيم المطارد الذى يبهر أحلام فتاة مراهقة مثلاً ..

وفى أحد مشاهد الفيلم القوية - او نقاطه العالية - وفى مشهد لا يتجاوز ثلاث دقائق .. يلخص بركات ببراعة هذه المشاعر المختلطة كلها .. الاسرة تناقش المفاجأة الى مائدة الافطار، والشاب ابراهيم حمدي ينتظر القرار على باب الشقة وقد ابدى استعداده من أول لحظة للانصراف حتى لا يخرج أحداً .. ويصدر القرار المتوقع

بالرفض .. يذهب محبى الحائر المتورط للإبلاغ زميلة بالاعتذار، وينصرف الشاب باحثاً عن مأوى آخر. تراجع الأسرة موقفها القاسى وتشعر بالخل، وكان كلا منهم أحس بنذالته تجاه هذا الشاب ويريد ان يبدأ باقتراح اعادته الى البيت، ولكن القرار كالعادة يجرى من الاب ربما بدافع من جذوة وطنية خامدة فى قلبه العجوز المرتعش، وربما لمجرد دافع انساني، مثل الام التى لم يروعها من الامر سوى لهفة ام ابراهيم حمدى المسكنة على مصير ابنها ! وفى لحظة انسانية جميلة يكلف حسين رياض ابنه حسن يوسف بالجرى وراء عمر الشريف لاعادته .. والواقع ان دور حسن يوسف الصغير من أجمل أدواره، وهو يعبر عن الضعف والتردد «وبلازمة» ذكية تؤكد على الشخصية المتردة بتثبيت نظارته على عينيه بيده اليمنى من دون حاجة الى ذلك للتركيز على التوتر العصبى والاستحياء ..

ويختبئ ابراهيم حمدى فى غرفة زميله محبى ولكن بعد ان يحرص الاب فى خبث على تأكيد عدم ترحيبه بهذه المغامرة .. فهو يؤكد لابراهيم حمدى بحسم : «احنا ملناش شأن بالسياسة .. وأنا فى سنك عمرى ما مشيت فى تظاهرات» .. بل انه وكأنما ينم على اندفاعه بقبول هذا الشاب المطارد فى بيته يصب غضبه على الموقف كله قائلاً لزوجته : «العيال دول محدش قادر يلمهم؟» .. وهو موقف المواطن العادى فى الواقع، المتعاطف مع هؤلاء «العيال» - اى الشبان المتورطين فى السياسة - ولكن بشرط الا يتورط معهم فيما يمكن ان يلحق الاذى به او بأسرته .. فهو نوع من الاعجاب بالعمل السياسى ولكن بشرط الفرجة عليه من بعيد تجنباً لاختطاره .. وهو فى الوقت نفسه احدى اقات الحياة السياسية فى مصر عموماً !

### ابن العم .. الفاسد

بينما يبدأ النسيج الرقيق لقصة الحب التى لابد من ان نتوقعها بين الابنة الصغرى المراهقة ونوال و ابراهيم حمدى .. تكاد قصة حب اخرى تجلب كارثة على الامر كله .. حين يقتحم البيت فجأة عبد الحميد زاهر «رشدى أباطة» الذى يحب ابنة عمه الكبرى سميحة «زهرة العلا» ولكنها والعائلة كلها فى الواقع يحتقرونه لأنه شاب فاسد راسب فى التوجيهية - الثانوية العامة - منذ ثلاث سنوات .. ولا أحد يدرى أين يعمل بالضبط وكيف ينفق على عبثه ومجونه .. وهو يصر على زيارة بيت عمه وفرض نفسه بصفاقة بحجة أنه يحب سميحة ويريد الزواج منها على الرغم من انها

ترفضه بوضوح .. وعندما يكتشف وجود ابراهيم حمدي مختبئاً في هذا البيت بالذات وان هناك مكافأة خمسة آلاف جنيه رصدها وزارة الداخلية لمن يرشد عنه ولا يكف الرأبوع عن الاعلان عنها، تتصاعد خيوط التوتر ويقاط الصراع اكثر واكثر .. فهذا الشاب الفاسد النذل الذي لا يمكن ان تشغله الامور السياسية ولا الوطنية ان يتردد في الابلاغ عن هذا الهارب المطلوب مقابل خمسة الاف جنيه كانت مبلغاً ضخماً في ذلك الوقت .. وهو الذي لن يتوانى عن بيع امه شخصياً مقابل «خمس» تعريفة» كما يقول عنه «محيي» ابن عمه ..

ويلعب السيناريو بذكاء على هذه الشخصية الجديدة التي دفع بها الى قلب الاحداث، والتي يلعبها «رشدى اباطة» ببراعة وسلاسة تؤكدان انه كان ممثلاً قادراً حقاً مثله مثل عمر الشريف في هذا الفيلم وحجيت يؤكد الاثنان انهما لم يكونا مجرد فتيان أولان يتمتعان بالوسامة وإنما هما ممثلان مجيدان حقاً لو توافرت لهما النصوص الجيدة والخراج المتمكن ..

ان شخصية «رشدى اباطة» في «في بيتنا رجل» هي من أخصب الشخصيات الدرامية في السينما المصرية على الرغم من قصر دورها .. شخصية الشاب الفاسد او «السافل» كما يسميه الجميع في هذا الفيلم، الذي لا يعنيه شيء .. ومع ذلك فانت لا يمكن ان تكرهه لانك تدرك ضعفه الانساني وطموحاته التي قد تكون مشروعة طبقاً لفلسفته : «احنا في عصر الفتاكة والفهلوة» - ولاحظ انها عبارة وردت في فيلم تم انتاجه عام ١٩٦١ وليس في عصرنا الحالي !- هذا الشاب يجد نفسه بالمصادفة في معترك الاحداث فيعي اشياء جديدة تبرز الجوانب الايجابية والخبرة في داخله فتطور الشخصية كلها الى ما هو افضل وأكثر نيلاً ..

ان عبد الحميد زاهر السافل الانتهازي هذا يستغل الموقف في البدء ليضغط على عمه لكي يوافق على تزويجه من ابنته ملوفاً بالابلاغ عن ابراهيم حمدي مقابل مكافأة الخمسة آلاف جنيه .. وتهدد الاسرة كلها بالخطر، فإما ان تتنازل عن ابنتها، واما اقتضع سرها كله وذهبت إلى السجن مما يدفع ابراهيم حمدي نفسه إلى إنقاذ الأسرة التي أكرمتها من هذه الورطة بالاسراع في ترك البيت الى مخبأ آخر، ولكنه في حاجة الى بزة ضابط يهرب بها .. وهنا تشارك الفتاة نوال في العمل الوطني الذي لم تكن لها علاقة به، حين تتطوع بالذهاب لاحتضار البزة من أحد زملائه في تكتم كامل .. وتحين لحظة الفراق في مشهد عبقرى اخرج به بركات على

أعلى مستوى تكتيكى وعاطفى ..

### المشهد العبرى

عمر الشريف يرتدى بزة الضابط ويستعد لترك البيت الذى استضافه طوال اربعة ايام .. زبيدة ثروت تقاوم اللومع .. حسن يوسف يدخل حجرة ابيه وامه ليخبرهما .. تسأل الام المصرية الطيبة : «ليه يا بنى .. هو زعل من حاجة ؟ .. ده حتى بقى واحد مننا!» ثم تعطيه مصحفا ليعطيه صديقه قائلة : اعطيه المصحف ده علشان ربما يحفظه ويرجعه لوالدته بالسلامة يا كبدى ! .. حسن يوسف يعطى عمر الشريف المصحف الذى يقبل يد الاب يامتنان قائلا : انه مهما قال فلن يستطيع ان يشكرهم .. يقول حسين رياض : «احنا عملنا الواجب» ثم يصافح عمر الشريف زبيدة ثروت وزهرة العلا .. وحسن يوسف مطرقا حزينا لفراق صديقه الذى عاش معهم اياما ملاما بالحياة والاحساس بصنع شىء نبيل ايا كان القلق والتوتر .. يتجه عمر الشريف الي باب الشقه .. ينظر الى الاشياء التى عاش معها لبعض الوقت وأحبها ولن يراها ثانية .. يتحسس نصف الورقة التى كتبت له فيها زبيدة ثروت : «محمد رسول الله» بعدما أخذت هى الورقة التى كتب فيها «لا إله الا الله» لكى يلتقيا مرة اخرى.. ينطلق منفع الافطار وهو الموعد الذى حددهه للانصراف حتى لا يتنبه اليه احد.. يفتح الباب ويخرج.. ويمسح حسن يوسف دمعة كان يقابلها طوال الوقت! تقطيع هذا المشهد بين هذه اللقطات .. والاحتفاظ بايقاعه البطيء المتوتر وشحنه العاطفية العالية.. يقطع وحده بعقرية بركات حتى لو لم يكن يصنع فى الفيلم شيئا آخر !

وتتدافع الاحداث بعد ذلك على النحو الذى نعرفه .. يعود رشدى أباطة فيكتشف افلات الفريسة التى كان يساوم العائلة عليها لتزوجه ابنتها، فيثور ثورة عارمة لأنهم خدعوه ويقرر الانتقام .. فيندفع من فوره ليلبغ البوليس .. وهنا يقع الفيلم فى غلظته الوحيدة غير المنطقية حينه يجعل زهرة العلا «سميحة» تلحق به مسرعا وتقتحم وراءه مكتب همام بك رئيس البوليس السياسى فى اللحظة نفسه التى كان يهم فيها بكشف السر كله .. وعندما يراها رشدى أباطة يوقظ الحب ضميره فجأة فيعدل في آخر لحظة عن البوح بالسر .. ويرواغ رجل البوليس الداهية بأى كلام .. ويتركهما الضابط يخرجان فى سلام ..



المشهد كله هزيل ومفتعل بهدف احداث التوتر .. ولكنه يؤدي الى وعى رشدى  
اباطة المفاجيء بحقارة ما كان موشكا على فعله .. بل ويؤدى الى تغيير وعيه من  
خلال الحب بما يحدث فى وطنه من نون ان يلتفت اليه من قبل، الى حد انه عندما  
يقبض عليه بعد ذلك ويتعرض للتعذيب لا يبوح بشيء ..

وفى تقديرى ان الدراما الحقيقية المؤثرة فى الفيلم انتهت عند هذا الموقف ..  
ليضعف كثيرا بعد ذلك فى مقامرة ابراهيم حمدي بمحاولة الهرب من مصر الى  
اوربا على متن احدى السفن بعدما نجح زملاؤه فى العمل الوطنى فى تدبير عملية  
الهروب التى يعدل عنها فى آخر لحظة عندما اكتشف ان الموت فى بلده أفضل من  
الحياة وحيدا معذبا فى بلاد الاخرين .. فيهبط من السفينة قبل الرحيل ويعود الى  
العمل الوطنى، فى الوقت الذى تتواصل اعمال القمع ضد الطلبة وكل القوى الوطنية  
ويقبض على حسن يوسف نفسه الطالب البريء الذى لم يكن له علاقة بالسياسية  
ولكنه عندما أقحم فيها يتحمل السجن والتعذيب بشجاعة ولا يبوح بكلمة ..

ويدخل الفيلم قرب نهايته فى مرحلة الرومانتيكيات الوطنية .. ولكن ربما لتأكيد  
قوة الدافع الوطنى عند شباب تلك الفترة الذى يستمر فى التضحية والعطاء على  
الرغم من كل شيء .. فعمر الشريف أو ابراهيم حمدي الطالب الجامعى الوطنى -  
وكأنما يقرر انتهاء الازمة كلها ضد نظام فاسد ومتسلط وعاتى بالانتحار- يهاجم مع  
حفنة من زملائه معسكرا الجنود الانجليز ويموت على أسواره برصاص الاعداء ولكن  
بعد ان ينجح فى زرع المتفجرات التى تنسف المعسكر .. مجرد تضحية صغيرة  
أخرى من أجل الوطن !

هكذا كانوا يفكرون فى سينما الستينيات وهكذا كانوا يصنعون الافلام .. فتحية  
لبركات ولكل الآخرين الذين قدموا لنا أعظم ما فى السينما المصرية فضيعانهم نحن  
من أيدينا !

## «الشيطانة» خدعتنى وفريد شوقى!

لم يعد مجديا حتى ان يندهش أحد مما يفعله الفنان فريد شوقى بنفسه.. فهذا «الملك» كما اتفق الجميع - من جمهور ونقاد واصدقاء على تسميته - لا يجد أى مانع فى أن يتنازل عن عمد... و«بمزاجه» الشخصى، عن جزء من مملكته كل يوم وأمام أى أغراء أو الحاج من منتج أو حتى من مخرج شاب يريد أن يسند نفسه باسم فريد شوقى..

فريد شوقى هو شئ كبير جدا فى السينما المصرية.. سواء على المستوى الفنى كنموذج للممثل الحقيقى الذى بدأ صغيرا جدا حتى اصبح ظاهرة للبقاء التألق والتطور المستمر لانواته.. أو على المستوى الشخصى.. حيث يمثل جزءا هاما من تكويننا الاساسى جميعا كمشاهدين ومن حيننا للأفلام.. فهو الشرير خفيف الدم الذى يرفع «حاجب الشر الأيسر» كلما ابتز فائن حمامة أو شادية بخطابات غرام قديمة يمكن أن يسلمها لعماد حمدي، ثم هو «الفتوة» ابن البلد الجدع الذى يقاتل من أجل الخير ضد عصابة ما، يحمل كل ثلاثة منهم بيد واحدة ليلقيهم فى النيل ونحن نصفق اعجابا به ونحن صغارا.. ثم هو التجسيد الحى للبطل الشعبى والاب الملهوف على ابنائه بالقدرة نفسها التى كان يقبل بها هدى سلطان، وإلى أن اصبح الشيخ الطيب الذى يكفى وجوده فى الأفلام ليمنحها «البركة»..

فريد شوقى هذا العملاق قوى البنيان ولكن الذى يحمل قلب طفل برئ لا يمكن الا أن تحبه حتى لو كنت قادما لتوك من بلد آخر ولا تعرف قيمة هذا الرجل فى السينما المصرية.. هذا لو تصورنا أصلا أن هناك بلدا آخر لا يعرف فريد شوقى.. فهو فعلا - عند التعامل الشخصى بين اصدقائه- هذا الطفل المحب للحياة والعاشق للضحك

والسهر مهما اتعب قلبه المهرق والذي بالتالى - لانه يحب الناس ويصدقهم - من السهل خداعه.. فمن السهل أن تقنع فريد شوقي هذا الطويل العريض صاحب الخبرة بأى شئ ويأتى فيلم لانه لن يخذلك ابدا ولن يقول لا ! ..

وكل مرة يقسم فريد شوقي أنه لن يقبل أى فيلم ولن يجامل أحدا على حساب ماضيه الفنى واسمه الكبير وأنه سيختار بعد ذلك افلامه بعناية.. ولكن لا تصدقه..

ان النتيجة لابد أن تكون شيئا مثل فيلم «الشيطانة» ويكون الخاسر الوحيد هو هذا الاسم الكبير القديم لفريد شوقي، وسط مجموعة من الشبان الجدد الذين لن يفقدوا أى شئ من أى مغامرة.. فكانت السيناريو هنا هو محمد خليل الزهار الذى بدأ يكتب كثيرا جدا، ولكن افلاما سرية كهذه، لا يراها أحد إلا فى شرائط الفيديو.. والمخرج هو أحمد النحاس الذى تخرج من معهد السينما ولا أحد يدري ما الذى دفع به بالضبط إلى السباق المحموم للسينما التجارية بل وإلى سوق الفيديو أيضا بإخراج وإنتاج أى شئ متصورا أنه بمجرد أن يضع اسم فريد شوقي على هذا الفيلم، وأمامه الهام شاهين، التى لا ندري متى أو أين كان موقع «الشيطانة» من بدايتها الفنية.. ثم عماد رشاد وبعض الاسماء التلفزيونية الصغيرة، يمكن أن يصنع فيلما قليل التكلفة يدر عائدا كبيرا بعد نجاح تجربته السابقة المماثلة فى «السجيتان» الذى مثلته أيضا الهام شاهين أمام سماح أنور ونجح نجاحا تجاريا لم يتوقعه أحد!.. ولكنه نسي أنه كان فيلما يعتمد على الملبودراما الفاقعة من جهة.. ومغامرات سماح أنور - جيمس بوند النسائى - من ناحية أخرى.. وهو ما لا يتوافر شئ منه فى «الشيطانة»..

وأشك كثيرا فى أن فريد شوقي قرأ فعلا سيناريو «الشيطانة» قبل أن يملئه.. وإلا لكان أدرك أن دوره ينتهى تماما بعد ثلث أو نصف ساعة على الأكثر..

فالمسألة فى «الشيطانة» مغبرة كلها من البداية للنهاية، ومن نوع القصص التى يمكن أن تحدث فى المريح أو كوكب الزهرة ولكن لا تحدث فى مصر ..

أن فريد شوقي هو هذا المليونير التقليدى الضخم جدا صاحب الشركات والمصانع الذى نراه دائما فى الافلام من دون أن نعرف أين هؤلاء أصحاب الملايين أو أين يذهب إنتاج مصانعهم! ..

المهم .. هذا الرجل الثرى فريد شوقي الذى كونه ثروته بعد كفاح طويل مجهد يصاب بأزمة قلبية ويراه الطبيب وصديق العائلة القديم صلاح نظمى الذى ينصحه

بالراحة وعدم التكاليف على العمل والفلوس ومداراة صحته.. ثم يستحضر له الممرضة الجميلة الفقيرة الهام شاهين «جميلة»، لكى ترعاه. فلا يكاد الرجل يسترد عافيته فى مشهدين.. حتى يتزوج الممرضة التى هى فى عمر ابنته.. لكى يبدأ الصراع المألوف بينهم وبين الفتاة التى تستغل جمالها للايقاع بالرجل، الذى يتجدد شبابه ويستمتع بآخر ما تبقى له من متع الحياة.. مقابل بالطبع أن تستكتبه تنازلا عن نصف ممتلكاته.. ثم فى نوبة جنون وتشبث بمتعة الحب والانطلاق.. تصحب الزوج العجوز المريض فى رحلة إلى الاسكندرية تستهلكه فيها تماما بالجرى والقفز.. والفراش.. حتى يطب ساكتا رحمه الله !

وهنا .. وباختفاء فريد شوقي بعد عدد قليل من المشاهد لا اعتقد أنه وجد فيها شيئا ليمتله.. يبدأ الصراع الحقيقى فى الفيلم.. وهو أول صراع فى فيلم يبدأ بعد أن يخفى البطل!

الفتاة «جميلة» التى هى الهام شاهين، ولانها فقيرة ومن أصل وضيع.. فهى الشيطانة التى لا تكفى بما حصلت عليه من زوجها الفقيد قبل أن يرحل.. وإنما تريد تعويض ايام الفقر والمذلة التى عاشتها قبل الزواج فطمع بأكثر من ذلك.. ولا ينفع ردع والدها العجوز الذى يبدو طيبا جدا ولكنه لا يستطيع التأثير فى ابنته الشيطانة إلا بالمواظع الاخلاقية الساذجة التى يلقيها عليها بمسكة شديدة جدا وهو ينظر للأرض دائما بخضوع.. ثم يوافق دائما على كل ما تصنعه ابنته.. ويحاول ابناؤه الثرى الراحل على قدر الامكان وقف زحف ارملة ابيهم على المصنع، مستعينين بالمحامى الذى يبدو أنه لم يمر أمام كلية الحقوق اصلا، لانه يعجز عن صنع أى شئ!

حل الصراع يأتى بطريقة عبقرية لا تخطر ببال أحد فى مصر، وواضح إنها منقولة عن فيلم أجنبى.. فبعد تهديد الابناء للارملة الشريرة بأن لهم أخا غنيا جدا ومخيفا هاجر إلى اميركا وسيعود «ليعمل شغله معاها» ويؤبىها من أجل استعادة املاك ابيه، يأتى خبر بانه مات فجأة.. ثم يظهر الشاب الطريف الشهيم عماد رشاد ليتطوع بمناصرة الهام شاهين ويقع فى حبها وتقع فى حبه من نون مناسبة ويتصدى لحمايتها.. ويعد أن يصحبها إلى الاسكندرية بمقابلة والده الثرى - فلا بد أن يكون أى أب ثريا بالطبع ليبارك زواج أبنه الباشمهندس الوسيم - يتحدد موعد الزواج بالفعل فى قصره الفخم فى القاهرة.. وتذهب الفتاة فى الموعد فلا تجد

الشاب ولا القصر.. وتكتشف أن هذا الشاب الظريف عماد رشاد ليس إلا الابن المهاجر لفريد شوقي.. وأنه عاد لينتقم، فآلف هذه القصة كلها.. وأوقع الهام شاهين في غرامه.. وتظاهر بالوقوف إلى جانبها ضد أخته.. بل واستأجر ممثلاً كومبارسا من الاسكندرية ليخضعها بأنه أبوه الثرى.. وكل المسألة إذا «تمثيل في تمثيل» لكي يحطم قلبها ويستولى في النهاية على كل شيء.. فتخسر الحب والثروة لأن الطمع يقل ما جمع! وتصرخ الفتاة في هيستيريا كالعادة : ليه.. ازاي .. ليه ؟!

فما هذا الذي حدث؟.. وما الذي تريده هذه القصص ؟!

## «الخطايا» البكاء فى كل الاحوال

إذا كانت هناك موجة «نوستالجيا» أى حنين إلى الماضى عند كل مشاهدى السينما المصرية الآن ومن جميع الأنواع حينما يجلسون أمام التليفزيون لمشاهدة الأفلام القديمة التى يؤكدون جميعا أنها أفضل من أفلام هذه الأيام.. فهناك أسباب اجتماعية ومزاجية وفنية عديدة تفسر هذا الحنين ليس مجالها هنا الآن، ولكن لابد من أن يكون فيلم «الخطايا» أحد أهم هذه الأفلام القديمة الذى كلما أعيد عرضه فى التليفزيون جلس الجميع ليبكوا بحرقة وهم يستمتعون فى الوقت نفسه بأغاني عبد الحليم حافظ المعذب المظلوم الذى تلقى الصفعة الهائلة على وجهه من كف أبيه عماد حمدى.. تلك الصفعة التى لم ينسها أحد حتى الآن .

ولقد كان طبيعيا أن يحدث «الخطايا» هذا التأثير القوى عند الناس منذ ثمانية وعشرين عاما كاملة عندما رآوه لأول مرة عام ١٩٦٢.. ولكن المذهل أن يستمر التلقى نفسه وبالقوة نفسها كل هذه المدة! فالفيلم ليس إحدى التحف الخالدة التى لا تفقد تأثيرها بعامل الزمن.. فلا هو «ذهب مع الريح» ولا هو «هاملت».. مما يؤكد يا للأسف - واتحمل وحدى مسؤولية تعبير «الأسف» هذا الذى لا أظن أن أحداً يشاؤكفى فيه - أن انواق الناس لم تتقدم طوال ما يقرب من ثلاثين عاما تغير وتطور فيها كل شئ فى العالم، بل ولم تتخلص من تأثيرات الميلودراما الفاجعة والميل المازوكى لتعذيب انفسهم بالفرق فى مأسى الآخرين، فلن يدهشنا فى السياق، أن تتجج الأفلام الهندية بل وأن ينظر بقوة الحنين نفسه إلى فيلم «سانجام» الذى كان قبلة انفجرت فى سوق السيئما فى مصر منذ ست وعشرين سنة بالضبط..

«فالخطايا» ليس سوى فيلم هندي لا يعرف أحد من أى مصدر قصصى اقتبس بالضبط إلا إذا كان نتاجا لعبقيرية مصرية خالصة فكرت فى تركيبته الميلودرامية حتى قبل «سانجام» يستتين.

### «من شاف بلاوى الناس»..

ولا يبدو هذه غريبا فى الواقع بالنسبة لحسن الامام مخرج «الخطايا» الذى كان ابرع من يعثر على هذه التركيبات الميلودرامية المتقنة التى يعرف بحسه الشعبى الذكى وخبرته الطويلة المتمرسه فى الحياة الفنية وكتلميذ فى مدرسة يوسف وهبى، أنها هى أنسب وانجح التركيبات التى تتوافق مع المزاج المصرى - والشرقى عموما - الذى يعمل للتخفيس عن أحزانه الدفينة فى الافلام التى يجب أن يرى أبطالها يتعبون طيلة الوقت، أما بدافع الارتياح لرؤية من هم أكثر تعاسة منه، عملا بمبدأ «من شاف بلاوى الناس.. هانت عليه بلوته».. وأما تعاطفا من باب الشهامة الشرقية - حيث يمر كل شئ من خلال الوجدان والعاطف - مع هؤلاء المظلومين والمعذبين.. وصولا إلى لحظة الارتياح والتطهر عندما يجدهم ينتصرون أو يستردون حقوقهم فى النهاية، فيحس بأن عدالة السماء لن تسمح أبدا باستمرار الظلم.. مما يخلق نوعا من الامل فى امتداد هذه العدالة إلى اشياء كثيرة غير مستقيمة فى الواقع اليومى المعيش فعلاً خارج دار السينما ..

فإذا كان حسن الامام هو صاحب «الخطايا» الحقيقى، خاصة إذا كان السيناريو والحوار فيه لمحمد كامل حسن وكان كاتبه المفضل لهذا النوع من الميلودراما الشرقية المتقنة فى عدد كبير من افلامه، فضلا عن كاتب القصة أصلا - كما هو مكتوب على الشاشة، وليس هناك فعلا أصل أجنبي - هو محمد عثمان، الذى كان أحد كتاب السيناريو البارعين فى هذا النوع، واشترك فى كتابة سيناريو «الخطايا» مع محمد كامل حسن.. فلا بد من أن نرجع لحسن الامام لانه هو الذى ابتدع هذا اللون الميلودرامى المركب تركيبا مزاجيا متقنا حتى قبل دخول الفيلم الهندى إلى سوق السينما فى مصر، فكان متوقعا، عندما بدأت الافلام الهندية المأسوية الفاتعة مثل «من أجل ابنائى، و«سانجام» و«سوراج» بعد ذلك بسنتين أو ثلاث، أن تنجح نجاحا أسطوريا.. ليس بمعنى أن السينما الهندية قللت ميلودرامات حسن الامام، وإنما بمعنى إنها عندما عرفت طريقها إلى مصر فى بداية الستينيات وجدت الأرض

ممهدة تماماً لأن نوق المتفرج البسيط كان معدا بالفعل من خلال افلامنا نفسها لاستقبال هذا النوع الهندى «المعتبر»... بمعنى أنه ملون وشديد البذخ فى الإنتاج والغناء والاستعراضات..

### عبد الحليم وتعاطف الناس !

وهنا نصل إلى العنصر الآخر الاساسى جدا فى نجاح «الخطايا».. ان يطله كان عبد الحليم حافظ، المطرب الذى كان فى ذروة تآلقه فى ذلك الوقت، والذى كسب تعاطف الجميع مع صوته أولا منذ أن غنى فى بداية الخمسينيات.. ثم مع «شكله» منذ أول فيلمين به عرضا فى وقت واحد تقريبا عام ١٩٥٤ وهما: «لحن الوفاء» للمخرج إبراهيم عمارة، و«أيامنا الطوة» من إخراج حلمى حليم فتكوينه الجسدى والشكلى كان يقدم لجمهور السينما نموذجا جديدا مختلفا عن كل مطربى تلك الايام امثال كارم محمود وعبد العزيز محمود ومحمد قنديل ومحمد الكحلوى وعبد الفنى السيد.. فهو شاب ضئيل الجسم نحيل الوجه إلى حد الشحوب، تنطق نظراته بحزن العالم كله فى الوقت الى تعكس الطيبة والصديق والانسحاق تحت كل المحن ومنها محنة مرضه التى لم تكن من صنعه وإنما من صنع طفولة شديدة المرارة والالم أصبح يعرف تقاصيلها كل الناس .. فأى سحر يمكن أن يضيفه إلى ذلك أيضا صوته المملوء بالجمال والشجن وادأؤه الغد الذى لا أظن شخصا أن له مثيلا فى الغناء العربى الحديث منذ اداء عبد الوهاب لكلاسيكاته الخالدة التى سبقت ذلك، مثل «كليبائرة» و«الكرك» و«الجنول».

كل هذه الميزات الشخصية والفنية لعبد الحليم حافظ جعلته هو الشخص المناسب بالضبط لما يريد حسن الامام فى «الخطايا».. وكان عبد الحليم حتى عام ١٩٦٢ حينما انتج هذا الفيلم، قد لعب فى كل أفلامه تقريبا شخصية هذا الشاب النحيل الظريف الذى تحبه كآته أخوك أو أبتك أو صديقك أو أى شخص تعرفه وتصدق.. ومع ذلك فهو الشاب الفقير المظلوم بشكل ما حتى فى أفلامه الخفيفة الجميلة مع بركات أو حلمى رفلة، والذى حتى عندما يحب، يوقعه حظه فى فتاة صعبة المئال، فيكون عليه باستمرار أن يجتاز ألف عقبة أو محاولة نجاح ليثبت جدارته بحبها.. ولعل فى ذلك شيئا من حياة عبد الحليم الحقيقية الذى، لو لم يكن مطربا عظيما نادر الموهبة، لحالت كل ظروفه الشخصية بينه وبين أن يحقق أى مكانة فى مجتمع القمة



حيث وصل وترجع، بعد عذاب الفنانين العظيم الذى يدفعون ثمنه دائما من حياتهم.

### حسن الامام وقيلم واحد لا غير ..

وعلى الرغم من النجاح الذى حققه عبد الحليم حافظ فى السينما قبل عام ١٩٦٢، كان غريبا ألا يلتقى مع حسن الامام فى أى فيلم.. بل وكان الاغرب أن يكون «الخطايا» هو فيلمهما الاول والاخير.. ولا يمكن انكار أنه أفضل افلام عبد الحليم كتمثل فهو يبدو أكثر قدرة على التمثيل - بمعناه الشائع على الأقل فى الميلودرامات المصرية - من أى مطرب آخر فى تاريخ الفيلم القنانى المصرى حتى من عبد الوهاب نفسه الذى كان ببساطة، ممثلا رديئا جدا مثله مثل أم كلثوم تماما.. بل ويمكن القول أيضا ان حسن الامام عندما استطاع بخبرته الراسخة أن يوظف عبد الحليم حافظ جيدا فى هذا اللون «الصعب» على زى مطرب استطاع فى الوقت نفسه أن يحقق أنجح أفلام عبد الحليم على الإطلاق باستثناء «أبى فوق الشجرة» الذى أخرجه له حسين كمال بعد ذلك ملونا بهيجا مملوفا بالاستعراضات والقبليات، حتى اصبح ظاهرة لا سابقة لها فى النجاح التجارى.. وكان آخر أفلامه يا للأسف..

وفى «الخطايا» أيضاً نكتشف عبقريا آخر هو شادى عبد السلام مهندسا للمناظر قبل أن يتحول إلى الاخراج.. فنلاحظ فخامة الديكور وبنخه ولساته الفنية التى كانت فى الواقع طابعا يحرص عليه كل فنانى أى فيلم فى تلك الايام التى كانت فيها السينما صناعة متقنة..

ان هذه الصناعة المتقنة - أو لنقل «المقنعة» - كانت هى السبب بالتأكيد فى انبهارنا بهذه الافلام حينما رأيناها أول مرة.. بل وربما حتى الآن ونحن نفصلها على الافلام الجديدة فيما سميت فى أول ذلك المقال «بالنوستالجيا» أو الحنين إلى الماضى.. فلا شئ آخر من المنطق أو المعقولة يمكن أن يقنعنا الآن فيما كنا نراه ونصدق بل ونبكيه بحرق أيضاً..

### سوبر ماركت المصابقة !

فيما قبل العناوين - الافان تيتز - نرى مشهدا غريبا لمديحة يسرى تذهب بعربة «حظوظ» إلى بيت ما، تحت المطر العنيف لتضبط عماد حمدي متلبسا بعناق سيدة ما، فتحس باكتئاب شديد بالطبع لا نفهم سببه إلا بعد حين.. وفى بداية الفيلم

مباشرة نعرف أنها زوجته وتلد له طفلا ثانيا بينما يداعب طفلها الاول، فنفهم أنه قد مرت سبع سنوات على حادث الخيانة وأن الزوجين السعيدين يبدأن حياة جديدة.. ولكن لسبب ما يسيء الأب عماد حمدي معاملة طفله الاكبر حسين الذي يفضل عليه الطفل الاصغر أحمد..

تمر السنوات في لمحة عين لنرى حسين وأحمد شابين في الجامعة.. حسين هو عبد الحليم حافظ واخوه أحمد هو حسن يوسف.. وفي جو الجامعة الخرافي كما يتخيله حسن الامام وكما قدمه بعد سنوات عديدة في «خللي بالك من زوزو» نكتشف أن الجامعة هي نادي صاخب في أحسن الحالات، أن لم يكن كباريه، حيث لا يكف الطلبة والطلبات عن الجري والقفز والرقص والغناء وقصص الحب العلنية على الملأ.. وحتى في مجال تنافس عبد الحليم الطالب في كلية الهندسة على انتخابات اتحاد الطلبة مع زميلته الحسنة في الكلية نفسها «نادية لطفي»، لا تبدو المسألة أكثر من «سيرك» لا علاقة له بالطلبة ولا بالجامعة، وسرعان ما يفوز فيه «ح. م» الذي هو حسين محمود على زميلته «س.س» التي هي مش عارف مين. ويكتسحها ليغني فورا في حرم الجامعة وفي المدرجات والمعامل ومن دون أن ندرى أين الاساتذة أو العميد: «وحياة قلبي واقراحه».. والجامعة كلها ترد عليه .

ونفهم أن هناك علاقة حب عميقة بين الشقيقين عبد الحليم الذي يتستر على مغامرات أخيه الشقي المهزار حسن يوسف، ومع ذلك فالأب ويقسوة غير مبررة ينهال على عبد الحليم باللوم.. والأم تقف ممزقة بين الجميع، عاجزة عن صنع شيء وكأنها تخفى سرا رهيبا!

وفجأة وبلا أي مقدمات، يدخل طرف جديد في الأحداث هو فاخر فاخر أو «عبد الكريم» صديق عماد حمدي من أيام الطفولة والذي انتقل من ممنهور إلى القاهرة مع ابنته سهير التي انتقلت من جامعة الاسكندرية إلى جامعة القاهرة.. وتشاء الصدف البحتة المتوافرة دائما على رفوف «سوبر ماركت» السينما المصرية، وحسن الامام بالذات.. أن تكون ابنة فاخر فاخر «سهير» هذه، هي زميلة عبد الحليم نفسها في كلية الهندسة، لكي تكون هناك قصة حب مشتعل بالطبع بينه وبين نادية لطفي. وبالمصادفة البحتة أيضاً يكون فاخر يبحث عن سكن في القاهرة.. فتكون «القبيلة» المواجهة مباشرة لأسرة عماد حمدي خالية.. فتسكن الاسرة «قصاد» الاسرة.. وليست هناك مشكلة !

فى ورش ومعامل كلية الهندسة يغازل عبد الحليم نادية علنا.. وتتمتع هى.. وينظم اتحاد الطلبة رحلة إلى مكان ما يقيم فيه مخيما.. ونرى الطلبة والطالبات فى حالة عشق ورقص وغناء متواصل وليس هناك استاذ أو دكتور محترم واحد.. ويعبر عبد الحليم حافظ - لأنه عبد الحليم - عن غيظه من تمنع نادية لطفى، بالغناء علنا وعلى رءوس الاشهاد «مغرور حبيبى كثير.. عايز اكلمه» وكل الطلبة والطالبات يرقبون الاغنية الطويلة ككومبارس خلفى من دون أى اعتراض... وكأنا فى جامعة فى جنيف أو سان فرانسيسكو.

فى البيتين المتجاورين أيضا يحدث الشئ نفسه.. يتزاور الشابان ويتبادلان الرسائل المكتوبة بواسطة الخادمة.. بينما الابوان يلعبان الطاولة.. ونحس أننا فى حلقة حديثة جدا من «نوتس لاندنج» وليست هناك مشكلة.

وبإراعة الاستاذ المتمكن يأخذنا معنا الكبير حسن الامام إلى هذا العالم الجميل الطريف حيث يغنى عبد الحليم لحبيته نادية لطفى فى إحدى الحدائق أغنيته الثالثة فى الفيلم «الحلوة .. الحلوة.. الحلوة..» بينما يتابع أخوه حسن يوسف المشهد بسعادة، والثلاثة يلعبون «الاستقامية»، لكى يدخلنا تدريجا وبالإبراعة نفسها إلى عالم التعاسة والعذاب الذى يعده لنا ولكن على نار هادئة.

### جيروت عماد حمدي

فجأة ومن دون أى مناسبة وبمنتهى «الفلاسة» الشريرة.. يقرر الأب عماد حمدي تزويج ابنه أحمد «حسن يوسف» من سهير التى يحبها ابنه الآخر حسين «عبد الحليم حافظ».. وعندما تحاول الام مديحة يسرى أن تسأله بمذلة شديدة عن سبب هذه القسوة المتعمدة.. يقول لها بحزم: - «انتي عارفة»

وهنا تدق موسيقى «على اسماعيل» بقا قدريا جامدا نفهم منه أن هناك مفاجأت خطيرة.. وتتعدد المسألة جدا بين جميع الاطراف.. فسهير - المغرورة - نفسها أصبحت الآن بعون الله ويعد ثالث أغنية، تحب عبد الحليم حافظ.. ولكن أباهما فاخر فاخر استجابة «لأوامر» صديقه عماد حمدي، يحاول اجبارها على الزواج من الشقيق حسن يوسف.. بعدما اكتشف أن عبد الحليم هو ابن بالتبني.. فهو ليس ابن عماد حمدي وإنما هو ولد تبنته زوجته مديحة يسرى من أحد الملاحي عندما كانت لا تتحب فى بداية الزواج، وقيل أن تلد فعلا حسن يوسف..

والمذهل فى «الخطايا» هو القسوة البشعة التى يربى بها رجل عاقل مثل عماد حمدى طفلا تبنته زوجته كل هذه السنوات إلى حد سحق قصة حبه.. إذا ما الذى أجبره، على احتمال هذا الطفل والانفاق على تربيته وتعليمه كل هذه السنوات مادام يكره كل هذه الكراهية؟

والمذهل أكثر - إلى حد المهانة لنا جميعا - ان يتحكم الآباء بهذه الشراسة حتى فى زواج ابنائهم ومستقبلهم كله.. عماد حمدى يعرف أن ابنه بالتبنى عبد الحليم حافظ يحب نادية لطفى، فيجبر ابنه الآخر الشرعى على الزواج منها على الرغم من أنه يصرخ بأنه لا يحبها ولا يريدھا، ويعرف إنها تحب أخاه.. ولكن الفرمان العثمانى المختلف يصدر بتدمير قلوب الشبان الثلاثة معا ..

وفاخر فاخر الاب الذى لاتعرف له مهنة - فهو مجرد ثرى «بالصباغة» مثل بكوات وباشوات كثيرين فى الفيلم المصرى - يجبر ابنته الوحيدة نادية لطفى على الزواج من حسن يوسف ابن صديقه الذى لا تحبه، لجرد أن يكتشف أن عبد الحليم الذى تحبه فعلا هو ابن بالتبنى «مالوش أصل ولا فصل».. أما أن يكون شابا ظريفا ناجحا تخرج فعلا من كلية الهندسة.. فهذا لا يعنى شيئا على الاطلاق.. ولا الحب ولا العواطف ولا السعادة نفسها..

وهكذا فى مضمون شديد التخلف، يتفق الأبوان على تقسيم مصائر ابنائهم وهم يلعبون الطاولة، فى مجتمع أبوى ديكتاتورى ظالم لا يمكن أن ينتج شبابا صالحين لأى شئ..

وتنكرت على الفور محنة افلامنا فى المهرجانات العالمية التى نشكو منها دائما.. وتخيلت لو أنا أرسلنا هذا الفيلم إلى أى مهرجان! فكيف يمكن هناك أن يتصوروا شخصيات كهذه تتحكم - بل تبيع - مصائر ابنائها فى مجتمع تحكمه قيم متخلفة ومستبدة كهذه ؟

ان الفتاج المثقفة المحبة نفسها نادية لطفى تستجيب لضغوط ابیها وتقطع علاقتها بحبيبها ولا ترد على تليفونه لجرد أن يتعذب عبد الحليم حافظ ولكى يكون هناك مبررا - بلاطبع - حتى يغنى لها فى دار الاوبرا الخالية.. «قوالى حاجة.. أى حاجة».. وهى تنور خلفه أو أمامه ما بين الكواليس والقاعة الخالية، ومن دون أن نفهم لماذا يصحب شاب فتاة إلى دار الاوبرا لجرد أن يبحث معها - بالقاء - مشكلتهما العاطفية، ولماذا لم تعد ترد على تليفونات.. فحين كان السيد مدير الاوبرا

وأين كان بقية الموظفين؟ اللهم إلا إذا كان عبد الحليم قد أجراها ممن «الباطن» !

### خطايا مديحة يسرى

بعد طول عذاب لكل الاطراف ولنا، نكتشف سرا آخر بمراحل مما يتصوره الزوج القاسى عماد حمدي نفسه هو أن عبد الحليم مجرد طفل تبنته زوجته من ملاجئ الايتام.. فهل تعلم ماذا حدث بعد مشهد ما قبل العناوين «الافان تيتز» الذى رأينا فيه مديحة يسرى تحت المطر الغزير تضبط زوجها عماد حمدي يعانق امرأة؟ مجرد عناق؟ أن القليم يعود فيكمل لنا القصة.. أنها تذهب باكية إلى بيت عمتها لتشكو لها خيانة زوجها.. فإذا بها تخون زوجها هي أيضا مع ابن عمتها كمال حسين الذى كان يحبها قبل أن تتركه لتتزوج عماد حمدي.. وعمنا الكبير حسن الامام لا يقدم لنا أى تفسير لهذا السقوط المفاجئ لزوجته شريفة فاضلة بين أحضان ابن عمتها الى ترفضه وتقاومه بعنف، إلا أن الدنيا كانت تمطر، والرعد والبرق يمزقان البلد وهو شئ لا يحدث إلا فى بلاد الانكليز وجيرانهم.. ولكن السيدة وافقت لأن المطر كان ينهمر بشدة! فماذا عن حواث الخيانة التى تحدث فى الصيف؟ أم أن الحر يسد النفس عنها؟ ما علينا.. المهم أن عبد الحليم حافظ أنن هو ابن الخطيئة.. ولذلك فعماد حمدي لا يطيقه.. ومع ذلك فلقد رباه أحسن تربية مدة ست وعشرين سنة؟! وفى المشهد الكلاسيكى الخالد الذى أبكى الجميع ومازال.. يفاجئه بهذه الفاجعة ويصفعه الصفعة الشهيرة ويطرده من البيت.. ليهيم على وجهه فى الشوارع المظلمة مغنيا: «لست أدري» بأجمل مما غناها أستاذة عبد الوهاب.. وهذا رأى الذى قد اختلف فيه مع الكثيرين..

### البكاء .. ويعدده الفرج

تنهار الاسرة السعيدة بالطبع ويضيع كل شئ، ويكون الحل كالعادة فى «الخمارة»، حيث يسكر عبد الحليم حافظ سكرأ مبينا ولكنه لا يملك ثمن الخمر، هل تتخيلون كم؟ ستة وثلاثون قرشا ونصف القرش. وفى قسم البوليس الذى اقتاده إليه الجرسون، يحدث فيلم آخر مستقل.. فالضابط الشاب المهذب جدا، والإنسان - حتى قبل شعار «الشرطة فى خدمة الشعب»- هو نفسه يتيم الأب والأم أيضا وخريج العام نفسه مثل عبد الحليم.. ولذلك فهو يفرج عنه، ويسدد له ثمن الخمر، ويعطيه

درساً رائعاً فى ضرورة التمسك بالامل والبده من جيد، ثم يتقاسم معه أيضاً  
الجنهات العشرة الوحيدة التى فى جيبه.. فهل يمكن أن تكون الشرطة فى خدمة  
الشعب أكثر من هذا ؟

كم كانوا طيبين هؤلاء الناس.. أو كم كنا نحن السذج .

وينهار عبد الحليم بالطبع، ويدخل المستشفى.. ويحس الأب القاسى عماد حمدى  
بالندم فيذهب ليسترضيه، فيرفض وفى المشهد الكلاسيكى الآخر الذى أبكى الجميع  
أيضاً.. يبكى حسن يوسف شوقاً إلى أخيه المظلوم الذى يحبه.. فيصرخ فى وجه  
أبيه الظالم بالعبارة الشهيرة :

«زى ما حرمت أخويا من ابوتك.. أنا حرمك من بنوتى..»

وفى اللحظة التى تتخيل فيها أن كل شئ قد انهار تماماً حتى فرغت دموعنا..  
ويعد أن يحس عمنا الكبير حسن الامام أنه اجهز علينا تماماً.. يخرج لنا فى آخر  
لحظة بالحل السحرى.. فالأم مديحة يسرى تذهب إلى ابنها فى المستشفى وتعترف  
له بأنه - ولا مؤاخذه - ابن حرام.. وأن عماد حمدى اذن رجل نبيل لأنه ربا.. ولم  
يكن قاسياً بلا سبب كما تتخيل.. ثم تعود باكية محطمة إلى القصر الفخم.. وبينما  
تعلن للأب الملهوف، عن فشلها فى إعادة ابنها، يدخل عبد الحليم فجأة بعدما عرف  
الحقيقة وتظهر.. وتطهرنا معه جميعاً من كل خطايانا.. فينهال على يد أبيه تقييلاً..

وفجأة .. تنفجر المياه الجميلة من نافورة اقسام إنها لم تكن موجودة من قبل..  
ويقف كل ابطال الفيلم فى صف واحد ليقبلوا بعضهم فى سعادة.. وتعود نادية لطفى  
- وهذا هو المهم - لعبد الحليم حافظ الذى نسمع منه مرة أخرى أغنيته «الطولة...»  
وبينما يضحك الجميع.. نبكى نحن.. مرة لأننا كنا نعساء.. والآن لأننا أصبحنا  
سعداء.. فالهم هو أن نكون جاهزين دائماً للبكاء!

## «القاهرة ٢٠»

### نبؤة على طه.. تحققت!!

لم يصبح صلاح أبو سيف أهم مخرج فى السينما المصرية من حيث الوعى بالعلاقات الاجتماعية فى الواقع المصرى من فراغ.. ولا لمجرد إننا اصطّلحنا على تسميته «رائد الواقعية» منذ أن خرج من معطف كمال سليم الذى عمل مساعدا له فى فيلم «العزيمة» عام ١٩٣٩، وهو الفيلم الذى اصطّلحنا أيضاً على اعتباره بداية التيار الواقعى فى السينما المصرية.. فاللقاب لا تعنى الكثير فى هذه السينما منذ بدايتها وحتى الآن، وما أكثر «اللافتات» و«اليافطات» التى رفعناها هنا وهناك ولم تسفر عن شىء.. وكمال سليم نفسه الذى أخرج «العزيمة» لم يقدر له، لهذا السبب أو ذاك، أن يواصل تياره الواقعى حتى لو أراد ذلك اصلا، وإنما استسلم بعد ذلك لينتهى خلال ست سنوات فقط إلى شىء اسمه «ليلة الجمعة» عام ١٩٤٥..

ولكن يمكن القول أن صلاح أبو سيف لم يكن أكثر الذين حاولوا وصمّموا فقط.. بل إنه كان أيضاً – بحكم تكوينه الخاص فى بداياته الأولى فكرى واجتماعيا – أكثر مخرجينا وعيا سياسيا وقدرة على الفهم والتحليل لعلاقات القوى فى المجتمع المصرى، منذ الثلاثينيات، حتى وضع يديه على أسس التفاوت الاجتماعى طبقيا واقتصاديا، وبالتالي على أسس الفساد والبؤس والاستغلال فى مجتمع متفسخ يحكمه ثلاثى القصر والإقطاع والإحتلال الانكليزى!.

وبالنسبة لفنان سينمائى بالتحديد، فليست المسألة بالطبع أن يكون واعيا ومتقدما فكرى أو العكس.. فالهم هو كيف يعبر عن هذا – أو عن بعض منه على الأقل – فى أفلامه. فلقد كان كمال سليم مثلاً، ثم كامل التلمسانى، من أهم رموز تلك الفترة

المبكرة - الثلاثينيات والأربعينيات - من حيث الثقافة والتفتح والطموح إلى صنع شيء مختلف ولكن تاريخ كل منهما - وربما بسبب ظروف السينما المصرية نفسها - لم يحتفظ لكل منهما إلا بفيلم واحد: «العزيمة» و «السوق السوداء»، ثم.. ركام بلا قيمة، خصوصاً من الأفلام التي تسير التيارات السوقية نفسها التي يقدمها الآخرون من حولهما، وهى محنة لابد من فهم ظروفها قبل أن ندين هذا المخرج أو ذاك.. فما زالت الظروف نفسها تهدد بواد عدد من مواهبنا الشابة حتى الآن.. ويمجرد أن تفكر فى الخروج على الأنماط التجارية السائدة وصنع شيء مختلف! ومن هنا يمكن أن يتضاعف تقديرنا لصلاح أبو سيف لأنه خاض هذه «الأحوال» كلها وصمد على إمتداد هذا العمر الخصب الطويل.. وانجز أكثر ما كان ممكناً انجازه، ويقل قدر من التنازلات، وحيث كان أكثر مخرجينا، بلا جدال إنشغالا «بالهم الاجتماعى» واقتربا من مشاكل الواقع المصرى الحقيقية بقدر ما كانت تسمح ظروف السينما التجارية، ويأعلى قدر أيضاً من الفهم والتحليل الصحيح لعلاقات هذا الواقع.. أو أقرب ما يكون إلى الصحة فى الحدود التى تسمح بها بالطبع طبيعة السينما نفسها. كفن جماهيرى له شروطه الفنية الممتعة الخاصة..

### أهل الثقة

وفى «القاهرة ٢٠» الذى أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٦٦ كانت الظروف مناسبة تماماً، بل ويمكن اعتبارها «الفرصة الذهبية» لكى يصنع أمثال صلاح أبو سيف بالذات ما يريدون صنعه وهم يعبرون سينمائياً عن واقع مصر فى الثلاثينيات. كان القطاع العام ممثلاً فى «شركة القاهرة للسينما» هو جهة الإنتاج.. ولكنك قد تدهش عندما تجد أنهم استنوا إدارة الشركة كالعادة لرموز القطاع الخاص.. فالمنتج هنا هو جمال الليثى الذى كان أحد كبار منتجى تلك الفترة، بل وما زالت شركته الخاصة تعمل حتى الآن فى مجال توزيع شرائط الفيديو..

وليست هذه إدانة أو مدحا بقدر ما هى إشارة إلى حقيقة تعاون القطاع العام فى سنوات الستينيات الذهبية فى تاريخ السينما المصرية القريب مع «مفكرى» القطاع الخاص.. وربما - وهذا مجرد اجتهاد شخصى - لأنه فى هذه الحالة بالتحديد كان جمال الليثى ضابطاً سابقاً فى الجيش، وكان الاتجاه العام فى تلك الأثناء، استاد كل الأنشطة، حتى الفنية، لضباط الجيش - الذين لهم علاقة بالنشاط أو ليست لهم



- عملا بالمبدأ الذى أثار الجدل: «أهل الثقة أم أهل الخبرة»!

لكن هذه «الثقة» نفسها كان لها جانبها الإيجابى الذى لا يمكن إنكاره.. فالأسلوب «الضباطى» فى العمل كلان يوفر ظروفًا من الانضباط والدقة، وضمان تحقيق الأشياء فى مواعيدها وكما يجب أن تكون، مما يوفر للفنان أفضل شروط فى العمل ليتفرغ للإبداع، وهو ما لم يعد متاحًا الآن على الرغم من عودة الإنتاج بالكامل للقطاع الخاص، الذى يقال أنه الأكثر حرصًا على حسن إدارة أمواله.. ويرتبط فيلم «القاهرة ٣٠» بالذات بتجربة فريدة حدثت لأول مرة فى مجال الثقافة السينمائية حينذاك، ولم تتكرر بعد ذلك للأسف.. وهى تجربة إصدار كتاب كامل يسجل كل تفاصيل العمل فى فيلم سينمائى مصرى، منذ لحظات التحضير له ويوما بيوم منذ بدء تصويره وحتى الإنتهاء منه، ومن خلال متابعة لصيقة من الزميل هاشم النحاس المخرج التسجيلى المعروف فى كتابه «يوميات فيلم».. الذى فضلًا عن أنه يكشف لن يعنيه الأمر من المهتمين بالسينما أو حتى دارسيها، التفاصيل اليومية لتنفيذ فيلم سينمائى مصرى، فإنه يلقي الضوء ليس فقط على أسلوب عمل مخرج مثل صلاح أبو سيف فقط فى فيلم مأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ.. وإنما على أسلوب العمل فى القطاع العام فى السينما المصرية فى الستينيات، التى مازلنا نعتبرها ازهى مراحل هذه السينما على الإطلاق..

فنحن نعرف من هاشم النحاس فى البداية، أن صلاح أبو سيف بدأ التفكير فى تحويل قصة «القاهرة الجديدة» التى كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٢٨، ويعد صورهها بسبع سنوات كاملة إلى فى عام ١٩٤٥.. ولكنه قدمها للرقابة أربع مرات ورفضتها كل مرة.. إلى أن وافقت عليها فى المرة الخامسة، بعد قيام ثورة يوليو أى بعد عشرين عاما من صدور الرواية نفسها.

كما يتناول هاشم النحاس فى الكتاب نفسه تجربة «معهد السيناريو» المهمة جدا والتى بدأها صلاح أبو سيف مؤسس هذا المعهد، لتقديم دارسات متخصصة فى كتابة السيناريو وبعد إنشاء معهد السينما عام ١٩٥٩، وقد تخرج من المعهد عدد من أهم كتاب السيناريو المحترفين حتى الآن.. والجميل هو تجربة صلاح أبو سيف فى كتابة سيناريو «القاهرة الجديدة» التى تحول اسمها إلى «فضيحة فى القاهرة» ثم حوله هو إلى «القاهرة ٣٠» ليصبح ممكنا أن يتحدث فى الفيلم عن فساد ومظالم المجتمع قبل الثورة من دون أى ليس تعرقله الرقابة.. فلقد اختار إحدى تلميذاته فى

معهد السيناريو هذا، وهى «وفية خيرى» لتشاركه لأول مرة تجربة كتابة عمل كبير ومهم كهذا.. ثم عهد بكتابة حوار الفيلم إلى كاتب سياسى شاب صاعد هو لطفى الخولى، الذى كان قد أثبت قدرته على كتابة الحوار السياسى من خلال المسرح أيضاً.. ثم حمل هذا كله إلى كاتب سيناريو أستاذ هو على الزرقانى ليرجعه ويعدله بالحذف والإضافة و«اختصار الحوار إلى الثلث».. ثم لم يقنع صلاح أبو سيف بكل هذا، بل اعطى السيناريو بشكله النهائى لخريجى معهد السيناريو الذين اصبحوا يشكلون «لجنة السيناريو» فى هيئة السينما حينذاك، ليبدى كل منهم ملاحظاته التى استفاد منها صلاح أبو سيف كثيراً، كما أفاد تلاميذه الشبان فى بدء حياتهم العملية فى الوقت نفسه.

فإلى هذا الحد كانت ديمقراطية وتواضع أستاذ كبير مثل صلاح أبو سيف.. لا يجد غضاضة فى مراجعة العمل أكثر من مرة.. مستفيداً من خبرة المحنكين وإضافات الشباب فى الوقت نفسه ليحصل على أكثر النتائج اكتمالا قبل بدء العمل.. ولا مجال للمقارنة بالطابع مع ما فعله عباقرة أيامنا الحالية!.

### شخصيات محورية

الطريف والمهم بعد ذلك ما يرويه لنا كتاب هاشم النحاس عن فيلم «القاهرة ٢٠» من أن شركة القاهرة للسينما «خصصت إحدى حجراتها وجهازها بمكتب للأستاذ صلاح أبو سيف.. وهو إجراء خاص لم يتبعه الشركة مع مخرج سابق.. وكان صلاح أبو سيف يقضى فترة الصباح من كل يوم إلى ما بعد الظهر فى المكتب يدير شؤون الفيلم من العاملين!

وفى هذا المكتب، كان صلاح أبو سيف يراجع «كشوف التحضير» مع مساعديه أحمد فؤاد ومحمد عبد العزيز - اللذين أصبحا من كبار المخرجين بعد ذلك - وتصميمات الملابس المناسبة لكل شخصية، ويجمع المعلومات الدقيقة من الصحف القديمة عن ملامح فترة الثلاثينيات، ويتفق مع مدير التصوير وحيد فريد، ثم يلتقى الممثلين الشبان الذين رشحهم لكل دور وكان قد أقدم على مخاطرة جريئة حين دفع إلى الصفوف الأولى بعض الشبان المجهولين تماما - حينذاك - إلى أنوار البطولة، لجرد إيمانهم بمواهبهم، مثل حمدى أحمد الذى اسند إليه دور محبوب عبد الدايم البطل المطلق للفيلم، وهو الشاب الذى أنهكه الفقر والحقد فحطما كل أخلاقياته،

وتحول إلى قواد انتهازى مفعم بالمرارة ومستعد لصنع أى شيء من أجل الحصول على مكان وسط هذا الصراع الوحشى الفاسد، وقد دفعته دراسته للفلسفة وإحساسه بعدم جدواها إلى رفع شعار «ملظ» فى وجه كل شيء، فى واقع حقيق ومنهار تماما من حوله.. كما أسند صلاح أبو سيف ويجرأ بوه «على طه» الشاب الوطنى الثورى المثالى الذى آمن فى ذلك الوقت المبكر بمبادئ الإشتراكية، ووجد فيها الطريق الوحيد لخلاص مصر وقبل ثورة يوليو بعشرين عاما، إلى ممثل المسرح الشاب حينذاك عبد العزيز مكيوى.. الذى فى الوقت الذى تألق فيه حمدي أحمد بعد هذا الفيلم وحتى الآن.. اختفى هو تماما بعد هذه الفرصة الوحيدة لأسباب يرجعها صلاح أبو سيف لتكوينه الشخصى فقد كان شديد الاعتزاز بنفسه، مما خلق له مشاكل مع الحياة الفنية بعد ذلك.. ولكنى اعتقد أن الملامح الجامدة لعبد العزيز مكيوى وتكوينه الحاد. وأداءه «الناشف» كانت كلها وراء ضياع الفرصة الهائلة التى قدر له فيها أن يكون البطل الذى تحبه سعاد حسنى.. فضلاً عن أن الشخصية الوطنية المثالية التى لعبها كانت من الجفاف بحيث لا تستميل الجمهور كثيرا إلى الممثل.. بينما يستفيد الممثل البارع من شخصية الشرير الفنية دائما بألوانها وظلالها فى كل الفنون فى الواقع وفى كل البلاد.. بدليل أن ندالة «محجوب عبد الدايم» عندما مثلها حمدي أحمد ببراعة منقطعة النظير، جعلت منه نجما لم ينسه أحد حتى الآن!

والشخصية المحورية الثالثة بين هؤلاء الشبان هى سالم الأخشىدى.. ابن قرية «القناطر» نفسها التى جاء منها محجوب عبد الدايم.. ومن الأصول الريفية الفقيرة نفسها بل المعذمة التى انفق فيها الفلاحون التعساء قوت يومهم من أجل تعليم ابنائهم فى الجامعة، فإذا بسالم الأخشىدى هذا عندما يتخرج، يفهم أصول لعبة الفساد فى دهاليز الحكم فى القاهرة، فيعمل مديرا لمكتب السيد الوزير، ولا يتورغ من أجل الوصول، عن أن يقوم بنية أعمال قذرة، بما فيها تنظيم نزوات السيد الوزير فى علاقته بالفتاة الجميلة التعيسة أحسان شحاتة (سعاد حسنى).. ولا يمكن نسيان البراعة المذهلة التى لعب بها أحمد توفيق شخصية سالم الأخشىدى هذا، بكل خبثه ونذالته، ولكى تصبح النموذج الذى يطمح محجوب عبد الدايم – باعتباره من «الأصل الوضيع» نفسه لأن يحزنو حزنو من أجل الوصول بئى ثمن هو أيضاً.. وسرعان ما تلتقطه عين الأخشىدى المدربة ليستخدমে الاستخدام القذر المناسب لمؤهلاته!

## مخرج خلاق

ولأن صلاح أبو سيف نفسه هو مخرج «أريب» وخبير - ولكن على نحو فنى خلاق بالطبع - فلقد كان يجيد دائماً صنع هذه التركيبات بين الجديد والقديم، من أجل الدافع بالوجوه الجديدة الشابة التى تدفع بالبناء الحارة النشطة فى عروق أفلامه.. والذى يكتشفها هو نفسه من خلال متابعتها المستمرة لهذه العناصر الجديدة فى المسارح وعروض الشباب التى لا يعيرها غيره انتباهها.. وهذا أحد وجوه عظمة هذا المخرج الكبير التى لا حصر لها.. وهو يستند بلا شك على قوة اسمه شخصياً، وثقة المنتجين به لينقع أحياناً بهذا الاسم المجهول أو ذاك فى الفرصة المناسبة له، وعليه هو أن يستغلها بعد ذلك، ويستمر الوجه الجديد ولو كان جديراً بذلك.. وهو فى «القاهرة ٢٠» يعهد بالبطولة الحقيقية لعمدى أحمد وعبد العزيز مكيوى وأحمد توفيق.. ثم «يسندهم» بسعاد حسنى نجمة النجوم حينذاك، وباسم أحمد مظهر الكبير حتى لو كان النور صغير.. وهو الشيء نفسه الذى فعله فى «شباب امرأة» حين أسند البطولة الحقيقية لشكرى سرحان وتحية كارويكا وهما اسمان كان المنتجون يترددون فى السماح لهما ببطولة أى فيلم ولكنه تحايل بنور صغير لشادية التى كانت «نجمة شباك» أكبر منهما، فأصبح ممكناً بهذه «التوليفة» الذكية أن يمر الفيلم وينجح نجاحاً كبيراً عند عرضه.. ولا يمكن فى الواقع حصر الأمثلة التى دفع فيها صلاح أبو سيف بالأسماء الجديدة المجهولة وبعضها أصبح نجوماً بعد ذلك وبعضها الآخر تعثروا فلم تقم له قائمة.. ولم يكن الذنب ذنبه هو على أى حال!

وواقع مصر فى «القاهرة ٢٠» لا حدود لقسوته ومرارته.. ولا للجرأة التى طرحه بها صلاح أبو سيف عن قصة نجيب محفوظ.

إن طلبة قسم الفلسفة فى كلية الآداب يخرجون من إحدى محاضراتهم فى الجامعة مشحونين بالأفكار المثالية التى تعلموها عن «أوجست كونت» و«سان سيمون»... والذى يرون فيها وسائل لإصلاح مصر وتغيير أوضاعها المتردية.. ولكن الواقع من حولهم لا يحتمل أى فلسفة.. فبينما لا يفقد الطالب المثالى على طه (عبد العزيز مكيوى) الأمل بل يؤمن بأن الأفكار الاشتراكية هى الحل، لا يجد محبوب عبد الدايم (عمدى أحمد) أملاً فى أى شيء غير كلمة «طظ».. التى يعلق بها على كل الناس وكل الأشياء والمتناقضات فى يؤسه الشديد وجرماته من تحقيق طموحه المادى والمعنوى.. بينما النموذج الثالث أحمد بدير «عبد المنعم إبراهيم» يبدو لاهياً لا

يكثرث لشيء، وقد حصل على عمل بعد الظهر في إحدى الصحف يمكنه من القفز من مكان إلى مكان وتبدير أمور معيشته بأي شكل، ومن دون التورط في أي اتجاه..

وكانت هناك شخصية رابعة في رواية نجيب محفوظ للطالب «مأسون» الفارق في جموده وطقوسه كمخرج وحيد من البؤس.. والذي اكتفى بذلك عن أي فعل أو مقاومة غير الهرب إلى الدين.. وهي شخصية تم حنقها من الفيلم (بإقتراح من على الزرقاني - على ما يبدو - أثر مراجعته للسيناريو لأنه رأى أنها تزحم الفيلم بشخصية لا وظيفة لها حيث لا تشارك بإيجابية في تطوير الأحداث..)

إن الأوضاع الاجتماعية التي يواجهها هؤلاء الشباب المثقفون في مصر الثلاثينيات هي الخضوع لإرهاب وزارة إسماعيل صدقي من ناحية، و«الانجليز» والسراية من ناحية ثانية» على حد تعبير على طه الذي لا يكف عن التساؤل: «ليه الظلم اللي أحنأ فيه ده».. ولية الفلاح يتعذب وصاحب الأرض متنع في قصره؟.. وعندما يقرأ في صحيفة «البلاغ» عن إغراق محصول الأرز حتى لا ينخفض ثمنه، يعلق بأن هذه هي تناقضات النظام الرأسمالي التي إن تخلص منها مصر إلا بالاشتراكية.. بينما يستمتع محبوب عبد الدايم لهذا كله فلا يعنيه إلا أن «مظ هي الكسبانة» التي نسمعا من خلال حواراه الداخلي مع نفسه، الذي يمتزج أحيانا مع بعض العبارات التي نراه ينطقها فعلا.. وهو أسلوب يستخدمه صلاح أبو سيف في تعليقات حمدي أحمد في كل ما يقابله من أحداث طوال الفيلم بمزج «المونولوج الداخلي» مع حواراته مع نفسه أو مع الآخرين..

وفي شقة الطلبة التي يزدهمون فيها في حي «بين السرايات» المجاور للجامعة، نلمس مدى فقرهم واحتياجهم للملابس بعضهم.. بينما لا يقوت صلاح أبو سيف تحقيق «الجو الخاص» الذي يحرص عليه دائما حين تسمع من راديو ما، «جفته علم الغزل» بصوت عبد الزهاب.. ومن النافذة المقابلة ندخل عالما آخر لا يقل تعاسة وشرأ هو عالم سعد حسنى.. «إحسان شحاتة» الفتاة الجميلة الفقيرة التعيسة ابنة توفيق الدقن الذي يبدو قوادا لا يتورع عن بيع لحم ابنته وأمها نعيمة الصغير التي نفهم أنها كانت تمارس مهنة حقيرة سابقة (قد تكون الدعارة) قبل أن تتزوج.. والتي لا تكف عن تحريض ابنتها على الانتفاع بجمالها من أجل تعليم اخواتها في المدارس.. والدعوة سافرة للدعارة أيضا تحت أي قناع!..

ولكن الفتاة «إحسان» الجميلة تبدو رغبة في المقاومة والتماسك والحلم بحياة

نظيفة.. فهي قد نالت قسطا من التعليم.. وتحب «على طه» الطالب الساكن أمامها الذي تقابله خلسة في مواعيد غرامية يحدثها فيها عن أفكاره وأحلامه، ويقرضها الكتب لتقرأها من دون أن تفهم شيئا، بينما الأب والأم يعترضان على هذه العلاقة مع شاب فقير لن تكسب منه العائلة شيئا: «رينا ما عطاكيش الجمال ده كله عشان تبيعه برخص التراب لسي على الفقرا»!

وفي إحدى لحظات الحب المختلطة هذه مع على طه، تمر سيارة فارغة يركبها أحمد مظهر أو «قاسم بك» وكيل الوزارة الثرى وزوجته الكهلة عقيلة راتب ويتناثر الوحل من عجلات السيارة ليلوث المعطف الوحيد الذي تملكه إحسان شحاته وهو استخدام لأسلوب صلاح أبو سيف التقليدى فى الإحياء بالرموز والدلائل إلى تلويث هذا الوجه الثرى بعد ذلك لهذه الحسنة الفقيرة فى علاقة جنسية باستخدامه فلوسه..

ومحجوب عبد الدايم يشتهى إحسان بعيونه النهمة ولا يمنعه إلا أنها حبيبة زميله على طه، ويزداد إيمانا بأن كل شيء يمكن شراؤه بالفلوس: «كل شئ وتمنه.. كل شئ بالفلوس.. الحب والمركز.. الشرف.. ادينى فلوس اشتري لك الدنيا كلها.. ادفع يدفع لك العالم!» وحين يجينه الخبر بأن أباه مريض فى قريته «القناطر» القريبة من القاهرة يمر فى طريقه للسفر بالقصور الفخمة فنسمع حقه فى مونولوجه الداخلى «يعنى كان اتلخبط ميزان الكون لو كنت اتولت فى قصر من دول؟!»

فى بيت أبيه الفقير فى القناطر لا ينسى صلاح أبو سيف الارب «الخيث» أن يجعله يمر أولا على «حلقة زمر» احتشد فيها الفلاحون الفقراء، يتطوحن تعبدا وهربا من مواجهة يؤسهم إلى الحل الذى يجينهم من الموالد والأنكار.. ويكاشفه أبوه العجوز المريض المهدم بأنهم قد استفنوا عن خدماته وأن مكافأته كلها هى ١٢ جنيهه يقضى بها بقية شيخوخته.. وأن محجوب عبد الدايم عليه أذن، أن يبحث لنفسه عن عمل، إلى جانب دراسته الجامعية التى لم يتبق على تخرجه منها سوى ستة أشهر.. أو أن يكتفى بجنيته واحد يعينه له طوال الشهر بدلا من الجنيئات الثلاثة التى كان يرسلها له من القرية!

وعند عودته إلى القاهرة فى الصباح التالى محاصرا بكل هذه النوائب، يلتقى فى محطة القطار بفلاح صديق يخبره بأنهيأ أسعار القطن وأزمة الثلاثينيات الاقتصادية الخانقة.. والحكومة ما بترحمش.. دى حتى الفراخ بتحجز عليها! كما

يتلقى فى المحطة نفسها بمن تصوره مفتاح سعدة.. فصالم الأخشيدي «أحمد توفيق» ابن الفلاح الفقير المعدم مثله أصبح الآن موظفا كبيرا فحما واسع المكانة «مدير مكتب سعادة وكيل الوزارة».. درجة خاصة».. فيتقرب منه بكل أشكال النفاق والمهانة المتاجرة ليبحث له عن وظيفة ما باعتبارهما «بلديات».. ويلتقط سالم الأخشيدي بعينه الخبيرة الصيد الثمين الذى يعرض خدماته.. وتكون «الوظيفة» الجديدة هى الزوج الشكلى لإحسان شحاتة نفسها.. التى اختارها «سعادة وكيل الوزراء» عشيقه له منذ أن لطح معطفها بوحل الطريق.. والشقة جاهزة للعروسين بكل ضرورات الترف.. لقاء يوم واحد فى الأسبوع يلتقى فيه سعادة وكيل الوزراء بالهانم المصون.. وعلى الزوج «الفضنفر» ساعاتها فقط أن يترك البيت لعدة ساعات.. ويوافق محبوب عبد الدايم تحت شعار «طظ».

### إدانة من صلاح أبو سيف

ويدين صلاح أبو سيف هذه الصفة المهينة بوضوح.. ولكن بطريقته المفضلة فى استخدام التشبيهات أو «الاستعارات» السينمائية وليس «الرموز» كما يتصورها البعض خطأ.. حين يضع رأس حمدي أحمد الزوج، الذى قبل أن يكون ستارا لعلاقة زوجته برجل آخر ثرى، تحت تمثال معلق على الحائط لرأس كبش أو خروف بحيث تبدو قرناه كأنهما فوق رأس الزوج نفسه!، وهو تعبير شعبى شائع للرجل القواد يتوجه به صلاح أبو سيف مباشرة إلى جمهوره الذى يفهمه جيدا!

ولكن أيا كانت هذه السخرية.. فلقد استقامت العلاقة الذليلة الجديدة بين الزوج والزوجة المغلوبين على أمرهما وعندما استيقظ إعجاب محبوب الدفين بإحسان التى وجدها فجأة بين نراعيه نتيجة هذا التدبير القدرى الساخر، وبينما الاثنان يتجرعان مرارة الذلة والإنكسار فى ليلة العرس الجنائزية، يسألها مشفقا لماذا فعلت هذا بنفسها، فتوجه له اللطمة من بين دموعها: «الى خلانى عملت كده هو نفسه الى خلانا قبلت.. احنا شركا فى كل حاجة»!

وفعللا.. تشارك الاثنان فى كل شئ.. غرقت هى فى الملابس الجميلة والنقود التى انفتحت منها على والديها الجشعين واشقائها الأربعة.. وترغ هو فى الوظيفة والمرتب الشهري المضمون الذى بعدما فكر فى أن يرسل منه جنبيين فقط لأبيه الفقير، عاد وفى ندالة منقطعة النظير، واحتفظ بهما إلى أن تتحسن الظروف أكثر.

وسار كل شيء فى طريقه المعتاد.. الفساد يستشرى وعبث الطبقة الارستقراطية الحاكمة يتجلى فى اوضح صور بذخه، فى الحفل الراقص الفاخر الذى أقامته «اكرام هانم فيروز» أحدثى عجائز الأسرة المالكة المنحرة من أصل تركى فى قصر محمد على، حيث اقت خطبتها بلغة ركيكة لأنها لا تعرف العربية وضم كبار وسراة البلد ومعظمهم من الأجانب.. وهذا هو المشهد الوحيد فى الفيلم الذى صوره صلاح أبو سيف بالألوان ليبرز التناقض بين لهو هذه الطبقة الحاكمة ويؤس بقية الشعب. وفى نروة ميلودرامية صارخة، يذهب الأب الفقير شفيق نور الدين إلى بيت ابنه حمدى أحمد فى القاهرة فجأة ليرى كيف يعيش ولماذا لم يرسل له أى نقود.. فيكتشف أنه تزوج من هذه «السنيرة» سعاد حسنى وأنه على العكس يرقل فى بحبوحة من العيش.. بل ولتكتمل خيوط المساة تجئ عقيلة راتب زوجة وكيل الوزارة أحمد مظهر، لتفاجئ زوجها فى أحضان عشيقته..

### الشعب المغتصب.. يقاوم

إنها لم تكن مأساة اغتصاب أعراض نساء، وإنما اغتصاب حقوق مصر كلها فى ذلك الزمان، والتي وصلت فيها الأحوال إلى حد يصيح إنتهاك العام هو إنتهاك الخاص ولا فصل بين المستويين..

ولكن طاقة المقاومة من أجل التغيير لا تتوقف..

إن على طه نموذج الشباب الوطنى المصرى الذى يحلم بمجتمع جديد، والذى اغتصبوا حلمه الصغير، يجب إحسان شحاته الفقيرة الجميلة بقوة الجاه والثراء، لا يتوقف عن العمل من أجل حلم الوطن كله.. ويعد أن تتوقف مجلة «النور الجديد» التى يصدرها فى قبو تحت الأرض مع حفنة من زملائه، لا يتوقف عن العمل على الرغم من خروجه من المعتقل مثخنا بالجراح، فالحركة الشعبية مستمرة، وبوى التظاهرات لا يتوقف عن الهتاف من أجل عودة دستور ٢٢. وتتضرر السلطة لإجراء تعديل وزارى فى محاولة لترقيع ثغرات النظام، وحيث لا يتغير شيء فى الواقع بل يصبح «قاسم بك» وكيل الوزارة الفاسد، مغتصب إحسان شحاتة.. وزيراً!!!.. فالفاستون يصعدون دائماً وليس العكس.. ومحجوب عبد الدايم نفسه يقفز على جثة أستاذه ومعلمه سالم الأخشيدي فيطرده، ويحل محله مديرا المكتب السيد الوزير الجديد.. ويترقى دفعة واحدة من الدرجة السادسة إلى الرابعة. ولكن على طه لا يفقد



الأمل رغم اشتداد الظلام في أن «بكره كل ده يروح.. والنظام نفسه يتغير» ! وإحسان شحاتة حبييته القديمة نفسها تزوره في وكره الذي يختبئ فيه، لتؤكد له إنها عزلت اخواتها الأربعة عن أبويهم «علشان يطلعوا زى على طه.. مش زى محجوب عبد الدايم» !

فهؤلاء هم أمل مصر وطبع المنشورات ضد الملك لا يتوقف . وعندما يصدر الأمر بالتخلص من على طه رمزا لإنزعاج السلطة، يتمكن من الهرب بجراحه . وفي مشهد عبقرى ينوب بين الجماهير في شوارع القاهرة وهو يوزع المنشورات التي تتطابق في كل مكان، حيث يتلقفان الجميع فيصبح مطلوبا ممن يريد أن يمسه به أن يمسه بالشعب كله.

بعد أعوام، طالت أم قصرته، وفي ٢٣ يوليو.. تحققت النبوءة!

## أم كلثوم الممثلة فى «سلامة» قمة فى الغناء، وسذاجة فى التمثيل!!

ليست مصادفة أن يكون أول فيلم ناطق فى تاريخ السينما العالمية وبعد مراحل متعاقبة من الصمت.. هو «مغنى الجاز» الذى لعب بطولته الأمريكى آل جولسون عام ١٩٢٧.. فهناك دلالة كانت مقصودة فى تقديرى... وهى ان الانسان بمجرد أن أصبح فى مقدوره أن «يتكلم» على الشاشة، أختار أن «يفنى».

ومن يومها، والفيلم الغنائى نوع مهم جدا فى السينما.. قد تواجهه لحظات صعود يتألق فيها الفيلم الاستعراضى - عندما يضاف أيضا الرقص إلى الغناء - ثم لحظات هبوط وكساد، مرتبطة إما بالمزاج النفسى للناس، أى المشاهدين، وأما بظروف السينما نفسها فنيا واقتصاديا.. حيث أن الافلام الغنائية هى أكثر أنواع السينما تكلفة وصعوبة فى التنفيذ أيضا.. ولكنها فى المقابل أكثر الانواع نجاحا.

ولقد كانت كذلك بالتأكيد طوال تاريخ السينما العربية فى مصر.. حيث «المزاج الشرقى» عموما هو مزاج وجدانى عاطفى أكثر منه مادى أو واقعى وحيث كان المغنون دائما، ومن البداية، هم سادة السينما رجالا ونساء أيا كانت علاقتهم لتمثيل نفسه، فالناس يذهبون لكى «يروا» الصوت الذى سمعوه والفوه وهو يتحرك على الشاشة .

لذلك، لم تكن مصادفة أن تكون أزهى عصور السينما المصرية نتاجا وغنى فنيا ومائيا وزواجا جماهيريا، هى العصور التى كانت السينما فيها تغنى.

أزهى فترات السينما، هى المرتبطة بالأساطير المفردة، عبد الوهاب، أم كلثوم، ليلى مراد، اسمهان، شادية، محمد فوزى، فريد الاطرash، عبد الحليم حافظ، وبين كل اسم وآخر عشرات من الاصوات التى ربما لم تبلغ حجم الاسطورة، ولكنها كانت كافية وحدها- مع أى قصة وأى مخرج - لأن تدفع بالناس إلى دور العرض.

ولأن أم كلثوم هى إحدى العلامات المهمة جدا فى الغناء المصرى - بل العربى - الحديث، فلقد كان لابد من أن تكون كذلك فى السينما أيضاً، وربما لم يتفوق على أفلامها - من حيث التأثير على مستمعيها - سوى أفلام عبد الوهاب، على الرغم من تساوى الاثنين معا فى قلة عدد أفلامهما، وكذلك توقفهما عن المشاركة فى السينما، رغم نجاحهما الكبير، فى وقت مبكر - وبالمصادفة متقارب - بالنسبة لامتداد عمرهما الغنائى بعد ذلك بكثير.

ونختار من أفلام أم كلثوم لنتحدث عنه اليوم، فيلم «سلامة» الذى يرجع تاريخه إلى عام ١٩٤٥، وكانت أم كلثوم قد شاركت فى السينما أول مرة بفيلم «وهاد» الذى أخرجه فريتز كرامب الالماني عام ١٩٣٦، وشاركها بطولته أحمد علام..

فإذا عدنا إلى عام ١٩٤٥ الذى ظهر فيه فيلم «سلامة».. فلا بد من أن نتذكر أنه العام نفسه الذى انتهت فيه الحرب العالمية الثانية التى كانت قد طحنت العالم لست سنوات وعلى الرغم من أن الوقت كان مازال مبكرا لكي تظهر انعكاسات هذه الحرب ثم انتهاءها.. إلا أن بوابر أحساس العالم بالخلاص كان قد أخذ صورة موجة من الافلام الغنائية والكوميديا الخفيفة فى السينما العالمية كلها، وكرد فعل عكسى لويلات الحرب.. وهى الموجة التى إمتدت حتى بداية الخمسينيات، وكانت الفترة كلها نقطة تحول مهمة فى انتهاء مرحلة ويء مرحلة أخرى فى سينما العالم كله.. ولذلك، فسوف ندهش حين نكتشف أن أم كلثوم وعلى الرغم من ضخامة اسمها- لم تكن الوحيدة التى تغنى فى أفلام ١٩٤٥...

فما الذى يضفى - على «سلامة» أهمية خاصة ؟

أولا : أنه أحد الأفلام القليلة جدا لأم كلثوم، المغنية المقتدرة التى تحولت إلى ممثلة سينما.

وثانيا : أنه أول فيلم يخرجها لها توجو مزراحى بالذات...

ثم ثالثا : لأن السيناريو والحوار والأغنى فى «سلامة» كلها لشاعر العامية المصرية العظيم بيرم التونسي، عن رواية لعلى أحمد باكثير.. فكيف تم التعامل سينمائيا، وفى قالب غنائى، مع قصة حقيقية من تراث الغناء العربى القيم الشديد الثراء؟

### بداية مبتكرة

يبدأ «سلامة» بداية مبتكرة متفقة مع موضوعه : فتاة عربية تضع كتابا قديما

أمام الكاميرا وتقلب صفحاته لنقرأ: «قصة واقعية حقيقية لراعية بسيطة وهبها الله صوتاً جميلاً. وقد عاشت سلامة في عهد الدولة الاموية.. أى منذ ألف وثلثمائة سنة» ثم تقلب الفتاة صفحة جديدة لنقرأ: «نقدم اليوم ناحية في حياة هذه الراعية التي بلغت أعلى المراتب في فن الغناء.. تقوم بدور سلامة «...» الخ ..

ثم تبدأ العناوين بعد ذلك باسم أم كلثوم طبعاً.. ولوحده منفصلاً عن أى ممثل آخر، لنقرأ المعلومات التالية: جميع الاالحان من وضع زكريا أحمد.. ولكن «قطعة أحب القس سلامة» من وضع رياض السنباطي.. والتصوير لعبد الحليم نصر.. وتسجيل الحوار قام به لـ سابو أما تسجيل الاغانى فقام به عزيز فاضل.. والملاكيح لحلمي رفلة الذى تحول بعد ذلك إلى مساعد مخرج مع توجو مزراحى، ثم إلى مخرج مستقل لا يختلف كثيراً عن مدرسة استاذة نفسه: الغناء والكوميديا.. واكتشاف شادية أيضاً..

ومساعداً المخرج مع توجو مزراحى هما محمد صفوت وموريس مراد الذى لا نعلم مدى قرابته للبلي مراد.. أما الديكور فلشارفنبرج وعبد الحميد السخاوى.. ثم يجئ ترتيب اسماء الممثلين حسب ظهورهم على الشاشة: فواد شفيق.. سعاد زكى.. يحيى شاهين.. عبد الوارث عسر.. استر شطاح.. زوزو نبيل.. فاخر محمد.. استفان روستى.. عبد العزيز خليل.. محمد كامل.. ربيعة البارودى.. زكى إبراهيم ثم عبد القادر المسيرى..

في المشهد الأول من الفيلم نرى أم كلثوم تهيم على وجهها، مذهولة في أحد مضارب الببوراعى الغنم فاخر محمد فاخر يقول لمن حوله: «هذه سلامة.. ما تعرفون حكايتها؟ ثم يحكى: «كانت راعية عند الشيخ أبو الوفا اللى ساكن في حارة ابن سهيل صاحب القصر الكبير»..

وفي أسلوب سينمائى سليم تقطع الكاميرا على المكان الذى نسمع عنه والذى سيصبح مسرحاً للأحداث: حارة ابن سهيل والقصر الكبير ويبت أبو الوفا الذى تعمل عنده سلامة راعية وأشبه بالخادمة..

ونلاحظ على الفور امكانات الديكور الأساسية: الحارة على الطراز العربى القديم في العصر الاموى.. وقصر ابن سهيل الفخم ويبت أبو الوفا المتواضع، ومن دون أن يفسر لنا الفيلم سر تجمع هذه المتناقضات في حارة واحدة، ولكن بما لا يقلل من اتقان الديكور وبنخه، لأن أساس نجاح تلك الافلام كان في امانة الانتاج وبنخه

الذى لا يقصر فى الاتفاق تحقيقا للاتقان وهو ما اختفى تماما من سينما ايامنا هذه حتى اختفت تماما مثل هذه الأفلام التى ترجع إلى التاريخ القديم وتعتمد على الديكور والملابس...

ويهذه المقنمة السريعة تدخل إلى الاحداث مباشرة، ويصبح الفيلم كله «فلاش باك» كبير نسمعه من وجهة نظر الراعى «فاخر محمد فاخر» الذى يحكى لنا قصة سلامة ..

نحن أولا فى قصر ابن سهيل فؤاد شفيق الذى يصفه الراوى: «وابن سهيل هذا مثل كل الاغنياء لا يفكر إلا فى اللذيذ من الماكل والمشرب، وكان قصره كل ليلة يزحم بالمغنيات والراقصات وعشاق الطرب...» ونلاحظ هنا لهجة الحوار الببوية التى تسود الفيلم كله بعد ذلك والتى كان بيرم التونسي يجيدها ونحن نرى الجوارى فى قصر ابن سهيل الماجن الفارق فى الطرب والرقص والشراب.. والذى يمتلئ كل ليلة باصدقائه من تجار وأثرياء الكوفة.. ونسمع مغنية جاء بها من البصرة تنشد: «يا بعيد الدار موصولا بقلبي ولسانى...»

### تعلق .. ورشوة

وعلى الفور نكتشف نموذجا لروح النفاق وتعلق مشاعر الجماهير الحريصة على الفضائل ومكارم الاخلاق، والتى كانت تتبرع بها السينما المصرية دائما فالفيلم فى الواقع يريد الاغراق فى ميازل ومباهج قصر ابن سهيل، من راقصات ومغنيات وجوار وصخب ومجون، فهذا هو مسرحه الاصلى.. ولكنه سرعان ما يتراجع فيلقى «برشوة» للجهات المحافظة يبرى بها نفسه حين نسمع صوت الراوى فاخر فاخر يقول بون أن يسأله أحد. «الحمد لله كان امثال ابن سهيل قليلين، لا يقاسون بالاغلبية من عباد الله الصالحين الذين لم يغتروا بتعيم الدنيا وزخرفها الباطل، ولم يفسدوا فساد الاغنياء، ولم يتدنسوا بجيرتهم.. وكان من هؤلاء الصالحين الشاب التقى المتعبد أو عبد الرحمن القس...»

وعلى الفور، نرى هذا الشاب التقى المتعبد، يحيى شاهين، الوجه الطاهر الوضوح الذى يشع بالايمان، زاهدا فى الدنيا كانه ملك وليس بشرا حيا، لا يكف عن التمتعة وكأنها عمله الوحيد الذى يتفرغ له ولا يمارس غيره... فنحن فعلا طوال هذا الفيلم لا نعرف عملا معينا لعبد الرحمن القس هذا، يرتزق منه.. وهو نموذج «الرجل الصالح»

الابله - لأنه ليس من دم ولحم مثل كل البشر - الذى تقدمه السينما المصرية دائما لجمهورها فى مقابل الشرير أو الفاسد الذى تكون شخصيته من عالمنا، واقعية وحية حتى تكون أكثر جاذبية ومصداقية ..

أن عبد الرحمن القس يستيقظ فى الفجر عندما يصبح الديك ليقرأ القرآن.. بينما تنتقل الكاميرا إلى بيت أبو الوفا الذى يمثله عبد الوارث عسر، حيث نرى أبو الوفا يوقظ زوجته العجوز - استر شطاح - وهو يلعن الطبل والأمر القادم من دار «بن سهيل» عو الله كما يسميه.. والزوجة توقظ جاريتها، سلامة أم كلثوم وشوق زوزو نبيل اللتين تتكاسلان فى النهوض، فيهدد سيدهما «أبو الوفا» ببيعهما فى السوق أن لم تعملأ بجد ويبدو من أول لحظة أن الجاريتين تربطهما صداقة حميمة. ولكن، بينما أم كلثوم أقرب إلى الجمود والتجم - والواقع إنها كانت ممثلة رتيبة جدا مثل عبد الوهاب ولكن تنقصها خفة به - نرى زوزو نبيل تقوم بدور الصديقة المخلصة المطلقة طوال الحركة والاداء، لأنها ممثلة بالطبع .

ونفهم من شوق أن سلامة تحب الشاب عبد الرحمن القس.. فتجيد الغناء «يا بعيد الدار موصولا بقلبي ولسانى». ثم تداعبان الراعى فاخر فاخر الذى يهوى العزف على الزمار ويخبرهما أن المغنية جميلة التى كانت تصدح طول الليل فى قصر ابن سهيل سافرت مع قافلة الفجر.. فتبدى سلامة غيرتها منها، لأنها مغنية افضل منها - أم كلثوم- طبعاً، ولكن ليس لها بخت..

### وجهة نظر متقدمة

فى المسجد وبعد الصلاة، يهيج الشيخ أبو الوفا الناس ضد صخب ومجون ابن سهيل الذى لا ينقطع الغناء من قصره طوال الليل.. فيتصدى له «عبد الرحمن القس» التقى الورع قائلا: «تمهل يا أبو الوفا.. الغناء ما هو من الذنوب الكبيرة.. رأينا فى الصحابة رضوان الله عليهم من يسمع الغناء ويهتز له ولا يجرمه ولا يعيبه».

وهذه وجهة نظر متقدمة فى عام ١٩٤٥ اصبحنا نفتقدها الآن وبعد ٤٥ سنة كاملة كان مفروضا فيها أن يستتير المجتمع ويتحضر أكثر.. ولكنه عاد إلى كهوف من يجرمون الغناء باسم الدين ويبدو أن عبد الرحمن القس فى هذا الاطار مستتيرا مع تدينه.. وهذا مفهوم التدين الصحيح فعلا، والذى لا يتناقض مع الفنون والمتع

البريئة. فهو يعارض أبا الوفا في تشهيره بابن سهيل وتحريض الناس ضده، وينصح على العكس بالذهاب إليه ومحاولة نصحه بعدم السهر الصاخب طول الليل.. ونعود إلى المرعى حيث تغنى سلامة أو أم كلثوم نون مناسبة: «غنى لى شوى شوى» الشهيرة، على ناي فاخر فاخر.. ولكن لعلها مناسبة مرتبطة بدفاع الفيلم عن الغناء الحلال: «المغنى حياة الروح.. يسمعها العليل تشفيه.. وتداوى كبد مجروح احتار الاطبا فيه».

وتحتشد القبيلة كلها وراء أم كلثوم وهي سائرة تغنى فى الدروب.. والفتيات يردن وراءها لنكتشف أن تقاليد الغناء هى فى الفيلم المصرى لم تتغير.. فمن حق أى مواطن أن يغنى فجأة فى الأسواق علنا، فى وضوح النهار ومن نون أن يتهمه أحد بالجنون.. بل على العكس يتحول الشعب كله إلى كورس يغنى وراءه.. ويظهر أبو الوفا «بعبع» الغناء، فيصبح الجميع الصيحة التى نذكرها حتى الآن: «أبو الوفا.. أبو الوفا».. ويتوقف الغناء بينما يعود «القس» المستتير مرة أخرى ليعارض تزمّت أبو الوفا من واقع الدين نفسه: «قال رسول الله: من تبع عورة مؤمن تتبع الله عورته وخطئه ولو فى جوف بيته»..

ويوضح أبو الوفا جاريته الراحية سلامة على الغناء.. فتمنى هى وزميلتها شوق أن تتحررا من هذا السجن طالما «إنها هزت البلد كلها باغنية واحدة» هى «شوى شوى» طبعاً.. وعلى الرغم من أن أبا الوفا أمر جاريته بعدم الخروج من البيت فإن الراعى الطروب فاخر فاخر «حكيم»، يعزف لها الناي خارج الدار ليغريها بالغناء.. فتقفز فعلا من سطح الدار لتلحق به.. وهنا يكون العقاب الحاسم بأن يبيعها أبو الوفا بدينارين فقط الشيخ الدالين الذى يدرك قيمة صوتها الجميل، فيذهب بها إلى ابن سهيل هاوى الطرب والفرفشة ويبيعها له بمائة دينار: «جايب لك جارية صوتها يوقف الطير فى السما»..

وهكذا تنتقل سلامة نقلة حياتها: من حياة العذاب والنكد فى دار أبو الوفا، إلى ليالى الانس والرغد فى قصر ابن سهيل الذى يحضر لها معبد ليعلمها الغناء على اصوله و«دق العود»، وتصبح سلامة نجمة ليالى ابن سهيل حيث يكون من بين ضيوفه استقآن روستي بحضوره الجذاب الغريب، أنه هنا «شاعر النساء ابن أبى ربيعة».. شاعر قريش العظيم الماجن الذى سمع براعية الغنم ذات الصوت الذهبى، وهو يحاول استقزاز مواهبها فى مشهد رائع من أجمل المشاهد الغنائية فى الفيلم

المصرى.. فيبرم التونسي يوفر له عنصر الصراع بين الشاعر الماجن والراعية التى تحولت إلى مطربة، بحيث يصبح اقرب إلى المبارزة، ولا يكتفى الباقون بمجرد الفرجة كما هى العادة فى اغانينا، وإنما يشاركون فى الموقف الغنائى البارع فى شد وجذب وجدل، ليتحول إلى موقف درامى مكتمل.. بينما يصل زكريا أحمد إلى أبسط وأجمل الصيغ الموسيقية المناسبة للكلمات الرشيقة اللاذعة التى يتبادلها طرفا الصراع.. ويؤكد توجو مزراحى براعته الحرفية فى إضفاء الحيوية وحركة الكاميرا السريعة والانتقالات الذكية بين كل وحدات المشهد المركب المملوء بالصخب والمرح، وبما يجعل هذا الموقف الغنائى «سلام الله على الأغنام» الذى ليس مشهدا ولا استعراضا ولا هو مجرد أغنية، موقفا نادرا فى الفيلم الغنائى المصرى، جديرا بالدراسة والمراجعة لبراعة تنفيذه واكتمال كل عناصره.

### معركة حوارية .. غنائية

ان سلامة ترفض فى البداية الاستجابة لطلب ابن أبى ربيعة بالفناء .. وسط سخرية الحاضرين من السكرائى، يعلق استفان روستى هازتا بها : «ما قلت لكم راعية غنم؟».

وتصل براعة بيرم التونسي إلى قمته فى ادارة الحوار اللاذع فى شكل الضربة وردها، فسلامة ترد فورا:

«لكل مقام .. سلام وكلام.

سلام الله على الأغنام».

وينصرف ابن أبى ربيعة محتجا على الأهانة.. فتلاحقه سلامة وكأنها تسليخ جلده، بهذا الكلام الجميل :

– «تقولوا معايا على الهريان..

بتهرب ليش من الرعيان..»

رعينا الغنم وسقناها

وكم بالعصا ضربناها..

لقينا الغنم تحب الطرب ...

ولو تتشرب.. ولو تتضرب..

فلا فحلها جليل الادب ..



ولا كبشها سريع الغضب».

وهكذا تكون سلامة قد اجهزت تمام على الشاعر الوقح، فيرجوها الحاضرون:  
«صالحيه يا سلامة».. ولكنها تشترط مزهوة بكرامتها، «يبوس القدم.. ويبدى الندم..  
على غلظته.. فى حق الغنم»..

فإذا بنا نفاجأ بأبن أبى ربيعة يقبل سلامة معتذرا فعلا.. وعندما يعود الجو إلى  
الصفاء نسمع من يطلب من سلامة أن تغنى عن العشاق.. وترن فى أذاننا هذه  
العبارة التى لا ننساها أبدا فى هذا المشهد الخالد: «ولكن أرجوكم بالا تصفقوا ولا  
تهرجوا حتى تنتهى سلامة من الغناء».. ويعدها افعلوا ماشئتم.  
عندئذ تنطلق نغمات «القانون» من الفرقة الموسيقية التى نلاحظ أن كلها من  
الفتيات الجميلات، قبل أن تغنى سلامة بصوتها المتموج القوى :

عن العشاق سألوني ..

وأنا فى العشق لا أفهم..

سمعناهم يقولوا العشق..

حلو .. وآخره علقم ..

فيرد أحدهم مؤمنا على كلامها: «علقم والله علقم»..

وتصل الصبابة والنشوة بالجميع رجالا ونساء إلى قمتها وإلى درجة الهياج..  
فإذا بأبن سهيل الغارق فى الاستمتاع بكل دقائق الحياة، يصيح وكأنما فقد وعيه  
طربا: «خللوني اطفى النار اللى اشعلتها سلامه فى لحمي» ثم إذا به يندفع ليلقى  
بنفسه فى نافورة ماء تتوسط ساحة القصر .

ونعود نحن إلى وعينا حين نرى عبد الرحمن القس الناسك المتعبد يدخل قصر  
ابن سهيل ممسكا بمسحاة بين اصابعه وعلى وجهه علامات الزهد نفسها كما  
تتصورها السينما، فتجعلها اقرب إلى البلاء ومن دون أن نكون قد علمنا حتى الآن  
وضع هذا الإنسان الهلامى بالضبط من الحياة.. ماذا يعمل وما علاقته بهؤلاء  
الناس؟؟ ولكننا نفهم أنه ذاهب لرد الدينارين إلى ابن سهيل ليسترد منه الجاريتين  
سلامه وشوق.. ويبدو أن ابن سهيل يعمل حسابا كبيرا لعبد الرحمن راعى القضيلة  
فى منطقة الكوفة والاحياء المجاورة، فهو لا يكاد يعلم بمجيئه إلى القصر حتى يخفى  
الجوارى ويقايا الشراب.. ولكنه يرفض اعادة سلامة بعدما انتشى بصوتها.. وهو  
يقول لعبد الرحمن القس :

– ما اقدر احيد عن سماعها.. جوعنى واطربنى.. افقرنى واطربنى.. اقتلنى واطربنى.

ويحتج عبد الرحمن القس بأن المشكلة – رغم عدم رفضه للقناء فى ذاته – هى أن سلامة أصبحت تقضى الآن أمام الرجال.. وفى محاولة مأكرة لقنائه بأن الصوت الجميل ليس حراما، تنقله سلامة من وراء ستار، آيات من القرآن الكريم : «ربنا أنك تعلم ما نخفى وما نعلن وما يخفى على الله من شئ فى الارض ولا فى السماء».

### الحل .. بالقطع

الحل السينمائى الذى يلجأ إليه المخرج توجو مزارحى عند تلاوة هذه الآيات هو أن يقطع على وجه زوزو نبيل أو الجارية شوق وهى تنصت بخشوع، ثم على وجه يحيى شاهين، عبد الرحمن القس الذى ليس فى حاجة إلى مزيد من الخشوع، ثم على لقطات خارجية على السحب والأشجار.. فلقد كان هذا دائما هو التعبير بالصور عن المعانى الدينية فى الفيلم المصرى: السماء والسحب والأشجار.. وهو تعبير شكلى ساذج، كما نرى مازال مستمرا حتى الآن.. لأنهم اعجز من أن يجنوا تعبيرات أخرى عن المعنى الدينى يكون أكثر عمقا، وبمجرد الاحساس الداخلى أو حتى النظرة الخاشعة..

ولكن الموقف لا يمر على أى حال من دون أن ينصت عبد الرحمن بخشوع ثم يعقب: «هكذا يقرأ القرآن».. واعتقد أن هذا المشهد كله هو دفاع عن صوت أم كلثوم، التى بدأت حياتها الفنية بتلاوة القرآن. وهو موقف متقدم وواع من الفيلم فعلا، للتأكيد أن الصوت الجميل، لا يمكن أن يكون مرفوضا فهو كما يغنى يمكن فى الوقت نفسه أن يتلو آيات الله تلاوة تجذب الناس للانصات لها وتأمل معانيها بعمق، فلا تناقض إذن بين الدين والفن.. وهى المعانى التى لم يعد أحد يتناولها الآن فى أفلامنا، على الرغم من أننا أصبحنا ومنذ نصف قرن بأشد الحاجة إليها.

ونعود إلى قصة سلامة مع عبد الرحمن القس فنفهم من أول لحظة إنها تحبه، وأنه يعيل إليها ولكنه يكتم مشاعره لأنه رجل متدين، وكان المتدين لا يحمل أى مشاعر إنسانية! ولذلك فهى التى تفتح له بعد تلاوة القرآن لتؤكد له إنها «ما زالت من الصالحات» ولا تنكر فى مشهد غزل واضح مشاعرها نحوه.. وللتأكيد على صلاحها رغم غناها، فهى ترفض الانسياق لمظاهر الخلاعة والمجون من حولها، وتضرب رجلا

يقدم لها الشراب.. بينما، ومن بون مناسبة تشيع قصة حبها للقس فى أرجاء القصر على ألسنة الجوارى المتهتكات، بل ويردها الناس فى الطرقات وفى المسجد... حتى أن أحد المصلين يقول له: «لم يعد فى مكة كبير ولا صغير لا يتحدث عن حبك».. فنفهم لأول مرة أن الأحداث تقع فى مكة بعدما كنا نتصور حتى الآن إنها تقع فى الكوفة.. ولا فرق فى الواقع.

وتكون هذه هى المناسبة المطلوبة لكى تغنى أم كلثوم الأغنية الوحيدة فى الفيلم التى لحنها رياض السنباطى.

ويمكن القول أن الفيلم يفقد بعد ذلك خيطه الاساسى المتماسك والمنطقى كالعادة، فالفيلم المصرى - ويبدو أن هذا من تقاليده التى ساهم توجو مزراحى أيضا فى وضعها - هو نصف فيلم فقط.. والنصف الثانى عادة هو فيلم آخر ..

أن رجلا ماجنا مثلا اسمه ابن العكوك من مرتادى قصر ابن سهيل يطمح فى «سلامة» من بون مناسبة، على الرغم من أنها ليست أجمل جوارى القصر، فيحاول اختطافها عنوة ولا تنقذها إلا صديقتها شوق، ثم تطلب سلامة من شوق أن تذهب إلى القس ليحبى ويخلصها من قصر ابن سهيل. فيذهب فعلا لمفاوضته فى بيعها له وقد اعترف لأول مرة بأنه يحبها، ولكن تشاء المصادفة الخالدة فى الفيلم المصرى، أن يكون ابن سهيل قد أفلس فى اللحظة نفسها واغرقته الديون، وصدر أمر القاضى ببيع قصره بكل محتوياته وجواريه بثمانية ألف دينار، وفى مزاد علنى، يتم بيع سلامة ل أحد تجار الجوارى، فتفلت من عبد الرحمن القس فى اللحظة الاخيرة وتغنى باكية وهى تركب هودجا على جمل فى قافلة التاجر :

«عين يا عين .. يا عين.. بالدمع واقينى تهون على الروح لو فارجت جنبى

ولا فراج محبوب.. سكنته فى قلبى..»

وتصل أخبار الجارية المغنية سلامة إلى أمير المؤمنين، الخليفة يزيد بن عبد الملك بن مروان الذى يكون قد «زهق» - ولا مؤاخذه - من مغنيته حباية فيشترى سلامة بخمسين ألف دينار - ولا ندري كم كانت تساوى بالدولار حينذاك - ويكون من الطبيعى أن تنشعب معركة تحد عنيفة بين «حباية» سيدة قصر الخليفة، والوافدة الجديدة، تنتصر فيها سلامة بالطبع حين تغنى بصوتها الساحر:

«برضاك يا خالقي.. لا رغبتي ورضائى.. خلقت صوتى.. ويدك صورت أحشائى...»  
ثم تهرب سلامة وشوق من صراع القصر هذا، ويصبح من الصعب بعد ذلك

ملاحقة الاحداث التى تقفز من موقف إلى موقف، ولكنهما تلتقيان بقافلة من الببو فى طريقها إلى الكوفة بزعامة زكى إبراهيم، وحيث نتابع مشهدا غنائيا رائعا آخر تتجلى فيه براعة توجو مزراحى :

فشيخ القافلة زكى إبراهيم هذا لا يستطيع النوم من الارق، فيطلب من تسليه بالفوازير الغنائية، وواضح أنه كان قنا معروفا عند العرب منذ وقت مبكر جدا .

وبالمصادفة أيضاً، يلتقى بها فى الصحراء عبد الرحمن وابن سهيل الذى عاد تاجرا بسيطا بعدما أفلس، ويحاولان استرداد سلامه، ولكن الخليفة يكون قد اشتراها، وأمر الخليفة مطاع، فيستسلم عبد الرحمن العاشق كعادته وهو يكتفى ينفخ منخاريه عجزا وهى تستجد به، ويدافع الانتحار، يتطوع فجأة ومن بون مناسبة فى جيوش أمير المؤمنين، وتحدث معركة هزيلة ومن بون مناسبة أيضا لمجرد أن يقاتل فيها عبد الرحمن القس قتال الأبطال وتصيبه طعنة نجلاء.. تحس بها سلامة حبيته فى الوقت نفسه وهى على بعد ألف ميل، وعلى طريقة توجو مزراحى.. وبينما تغنى سلامة فى قصر الخليفة يدخل عبد الرحمن البطل الجريح الذى يبدى الخليفة اعجابه بشجاعته بأن يتنازل له عن الجارية التى يحبها : «سلامة .. سلامة»، تهتف هى بفرحة عارمة «رجعت لى يا عبد الرحمن.. يا فرحة قلبى..» فيقول هو بين شهيقه الاخيرة: «قلت لك قبل اليوم. إذا لم تكونى من نصيبى فى هذه الدنيا.. فأنت زوجتى فى الآخرة انشاء الله».. ويسلم الروح كالعادة وسط صرخات سلامه الملتاعة. وتطلق الدائرة بانتهاء «الغلاش باك» الطويل الذى سمعنا فيه مأساة سلامه، لنعود إلى راعى الغنم حكيم (فاخر فاخر) وهو يختم القصة : «إنها من يوم موت عبد الرحمن شاردة لا تسير ولا تقعد إلا فى الطريق اللى كان يمر فيه عبد الرحمن».

وتنتهى قصة قد نعتبرها سانجة بمفاهيمنا اليوم.. قصة نأبى فيها حتى أن نظرب بالغناء والفن الجميل والسعادة إلا من خلال المأسى والفواجع، فهذا هو مزاجنا الشرقى «النكى» فيما يبنو ولكن.. ليست قصص الحب الخالدة فى العالم كلها مأسى وفواجع أيضاً؟ أو لم نستمتع بفيلم ساذج، ولكنه جميل.. ويصوت مغنية موهوبة، حتى لو كانت ممثلة رديئة ؟

## «كابوريا» خيرى بشارة ١٩٩٠

### • الكابوريا.. واللابوريا

#### • أحمد زكى وخيرى بشارة لماذا يبددان طاقتهما فى هذه النزوة المجنونة؟

لا أعرف على وجه الإطلاق ما هى «اللابوريا» التى ورد ذكرها فى فيلم «كابوريا» فى أغنية يغنيها أحمد زكى فى حالة مرح وإنبساط شديدة جداً.. ولكنى أعرف «الكابوريا».. نفسها بالطبع كحيوان لزوج ياكلونه لأسباب جنسية فيما أعتقد، وإن كنت لا أطيق منظره ولم أكله شخصياً فى حياتى كلها وأيا كان حجم خسارتى.. ولكنى أظن فى كل الحالات لا أعرف علاقة «الكابوريا» «باللابوريا»، ولا أتصور أن أحمد زكى يعرف ولا خيرى بشارة مخرج الفيلم أيضاً.. ولكنه مجرد توافق لفظى بين كلمتين بهدف صنع أغنية تصور الاثنان أنها يمكن أن تكون شعبية جداً فتنجح ويردها الناس فى مظاهرات صاخبة فى الشوارع، ومحطات مترو الأنفاق فينجم الفيلم نفسه بالتالى «ويكسر» الدنيا.. لأن شرط نجاح أى أغنية الآن إلى حد الهوس هو أن تكون كلماتها غير مفهومة.. وباريت تكون «صايعة» و«مخريشة» أيضاً.. وإلا فأتحدى أن يقول لى أكبر عالم فى المجمع اللغوى ما هو معنى «الأساتوك» الذى هو «ماشى يتوك».. وهى بالمناسبة أغنية أخرى من «التراث» ورد ذكرها بشكل عابر فى نفس فيلم «كابوريا»..

والمشكلة كلها فى تصويرى هى أن أحمد زكى قرر أن يغنى فى هذا الفيلم ثلاث أغنيات أو أربعة لأن عبقرىا مجهولاً أقنعه بأن هذا الاختراع يمكن أن يجلب له جمهوراً كبيراً ويضمن نجاح الأفلام.. ورغم أنه كرر التجربة فى ثلاثة أفلام أو أربعة لم تحقق هذا النجاح.. فهو يبدو مصمماً عليها.. مع أن الأفلام لا تنجح بمجرد الأغاني إلا فى حالة ليلى مراد.. ومع أن أحمد زكى نفسه ليس فى حاجة إلى أى

وسائل خارجية، لأنه فعلا ممثل عبقرى، بل وأحسن ممثل فى مصر الآن، وفى حاجة فقط إلى أن يضع نفسه فى أدوار مناسبة، وفى موضوعات قوية، ومع مخرجين يعرفون ماذا يريدون أن يقولوا للناس..

ولكنى أعتقد أن هناك سببا آخر لهذه الأغنية وغيرها فى فيلم «كابوريا»، هو أنها كانت مجرد «نزوة فنية مجنونة» أراد أحمد زكى وخيري بشارة أن يجرباها فى فيلم ملئ بالنزوات.. بل أعتقد أن الفيلم نفسه هو مجرد نزوة راوبت صانعيه جميعا.. من المؤلف الجديد عصام الشمااع إلى البطل أحمد زكى والمخرج خيرى بشارة وحتى المنتج الجديد حسين الإمام.. وهم مجموعة من الفنانين الشباب الموهوبين والجادين أيضاً والمجانين.. وهم نوعية من السينمائيين المغامرين نحن فى أمس الحاجة إليهم الآن لتجديد دماء السينما المصرية المتجمدة والباردة والشائخة..

### «الفيلم بلا قضية، ورغم ذلك يمتلك حسا سينمائيا مدهشا»

وأنا شخصا أكثر منهم جنونا وحماسا لآى مغامرة سينمائية جديدة.. بشرط أن تقدم جديداً فعلا.. وبشرط أن تقتنعنى.. وبشرط أن يكونوا قادرين على صنعها بحيث تصل إلينا، أى نفهمها.. ثم بأنهم شروط أى فن قديم أو جديد على الإطلاق، وبأى أسلوب من حق أى فنان أن يختاره دون وصاية أو مضادة حتى لجنونه نفسه.. وهو شرط المتعة.. ولم يكن فيلم «كابوريا» ممتعا بحال من الأحوال.. قد يكون مجنونا، وقد يكون جديدا وجريئا.. وقد نكون نحن الأغبياء لأننا لم نفهمه.. ولكنه بالتأكيد لم يكن ممتعا.. حتى أننى خرجت منه لأقضى ليلة كاملة مع بعض الأصدقاء نتحدث عنه فى محاولة للفهم ومراجعة أنفسنا، وأنا شخصا فى منتهى الغيظ.. لأننى أحب أحمد زكى جدا.. وأتحمس لأفلام خيرى بشارة جدا.. فإذا كانت حولهما فى هذا الفيلم عناصر كثيرة موهوبة حقا.. بل إذا كان فى «كابوريا» نفسه أشياء جميلة حقا.. فلماذا يبدد هؤلاء الشباب الموهوبون طاقتهم عن عمد فى أشياء مدعية ومتحذقة ومفتعلة إلى حد البرود؟

وإذا كنا غير قادرين على الخلط بين مدارس عديدة من فيللىنى إلى يوسف شاهين إلى بريخت.. فلماذا لا نبدأ بالسينما السهلة العادية حتى نصل للناس فنؤثر فيهم ونقدم لهم ببلاا للسينما الريفية؟ من البداية لم أفهم شخصا علاقة «الكابوريا» بالفيلم.. سمعت من البعض أن

«الكابوريا» كحيوان بحرى يتم اصطياده بالليل. ومن خلال تسليط أضواء قوية عليه.. فما هي الكابوريا التى تم اصطيادها فى الفيلم بتسليط أضواء قوية عليها؟.. هل هم الشبان الصعاليك الثلاثة الذين اصطادتهم رغبة فى عوامتها الفاخرة لتتسلى بهم؟ حسنا.. فهل سنوزع مذكرة تفسيرية تشرح هذا المعنى الغامض على جمهور عماد الدين؟

إننى بعيدا عن هذا اللغز الشكى لا أتفق مع الكثيرين الذين خرجوا من الفيلم يتسألون: «ما الذى يريد أن يقوله؟.. فأتصور شخصا أن ما يقوله الفيلم واضح بالعكس إلى حد السذاجة، وتكرار ما قاله محمد الكحلوى فى أحد أفلامه من أربعين سنة حينما انتزعت سيدة ثرية لعبوب من الحارة الفقيرة التى يعيش فيها. وأرادت أن تشتري بخمسة جنيهات فالقى بالورقة المالية فى وجهها بكبرياء وشمم قائلا: «الخمسة جنيهه دى ما تمشيش فى حارتنا يا هانم!..» فجن جنون جمهور «الترسو» من الغلابة تصفيقا لهذه الصفعة التى وجهها الفقراء للأغنياء.. بل لقد كان هذا نفس ما قاله صلاح أبو سيف فى «الأسطى حسن» حينما تصور فريد شوقي أنه يمكن أن ينتقل من طبقته المدممة إلى الطبقة الراقية بمجرد عبوره «كوبرى أبو العلا» من بولاق إلى الزمالك، حيث بهرت زوزو ماضى بفحولته الجسدية فأعاده المخرج فى نهاية الفيلم إلى مكانه الوحيد الطبيعى فى بولاق مع زوجته الفقيرة هدى سلطان!

وأزعم أن الفكرة فى «كابوريا» هى نفس الشيء.. إذا كنت قد فهمت الفيلم بالطبع.. فإذا قال لى عصام الشماع وخيرى بشارة: «لأياحق».. أحنا نقصد أبعاد وأعماق ثانية عن تأثير الكابوريا فى اللابوريا.. فسوف أعترف على الفور بأننى «الحمار» الوحيد الذى ادعى أنه فهم الفيلم!

### الصعاليك الثلاثة

الثلاث الأول من «كابوريا» جميل جدا وساحر عن العلاقة بين ثلاثة شبان صعاليك من أعماق العالم السفلى فى حوارى القاهرة الشعبية. أحمد زكى وشابان أخران تركوا بيئتهم المظحونة، وحرقهم الصغيرة غير المجدية بحثا عن أى سطح يطلون عليه.. ولأنهم لا يملكون سوى قوتهم الجسدية فلقد تصوروا أنهم يمكن أن يصبحوا ملاكمين فى الساحات الشعبية الفقيرة إلى أن وصلوا إلى الأولبياد.. بالصدفة

البحثة تلتقطهم السيدة الجميلة الغنية رغدة لتسلى بهم هي وزوجها الشاب العايب الثرى جداً - لا ندرى من أين - فى ملاكمات غريبة يراهنون فيها على البشر بعد أن أصابهم الملل من صراع الديكة ومن كل المتع الأخرى.. يفرح الشبان الصعاليك الثلاثة وزميلهم الرابع العملاق عنتر الذى التقطوه من الموالد.. بهذه الفرصة الذهبية لأن يعيشوا فى قصر فخم. ويأكلوا أشهى الأطعمة، ويروا النساء البيض.. ويأخذوا الفلوس أيضاً من خلال المراهنة على قواتهم الجسدية.. إلى أن تقع السيدة الثرية رغدة طبعاً فى الإغواء الجنسي للصعلوك «المختلف» أحمد زكى.. فى الوقت الذى تقرر اصطياده منها سكرتيرتها (سحر رامى) القائمة أصلاً من نفس طبقته الفقيرة.. والتي ترفض فى نفس الوقت أغراءات سيدها الثرى حسين الإمام الذى تقسخت تماماً علاقته بزوجته.

وهكذا ومن خلال مشاهد طويلة جداً ومكررة إلى حد الملل، نكتشف مدى تقسخ وإنهيار هذه الطبقة الغنية جداً - التى تعيش فى هذا القصر والمزرعة والأسطبل- شديدة البذخ، فلا تملك تبديد المثل إلا بالرقص والغناء والشراب والمجون والخيانات الزوجية، ثم المراهنة على البشر بدلاً من الديوك بهدف إغراق فراغهم وخوائهم الروحى والعاطفى فى اللذات وفيما يذكرنا طول الوقت «باللواشى هيتا» لفيلىنى.. ولكن بينما كان تقسخ هذه الطبقة الراقية واضحاً عند فيلىنى، من خلال إنهيار قيم كاملة فى المجتمع الأوروبى فيما بعد الحرب الثانية، ومن خلال تراجع القيم المسيحية نفسها.. فإننا لا نفهم شيئاً على الإطلاق عن طبقة رغدة وحسين الإمام التى يفصحها فيلم «كابوريا» لأننا لا نعرف ما هى هذه الطبقة أصلاً، ولا أين توجد، ولا ما هى مشكلتها فلا نصيقها لثانية واحدة.. فمثل هذه الحياة اللاهية بهذا المجون يمكن تصور وجودها مثلاً عند ارستقراطية ما قبل ثورة يوليو.. أما الطبقة الجديدة التى تملك كل هذا البذخ فى التسعينيات.. فلقد صعدت أصلاً من أصول منحلة لا تمارس هذا النوع من المتع، ولا تتحدث مثلاً بالفرنسية التى يقدم الفيلم عبارات كاملة مهمة منها دون أن يكثر أحد بأن أفهمها أنا الذى لا أعرف الفرنسية لأن أبى أدخلنى المدارس الحكومية المجانية!.

فما هو نوع العمل الذى يمارسه حسين الإمام مثلاً بحيث يملك كل هذه الثروة.. ويحيث ينفق العشرة جنيهاً فتعوب له ألفاً كما قال لأحمد زكى فى المطعم الصينى.. وما هو مغزى المطعم الصينى نفسه بالمناسبة ومشاهد عديدة أخرى قد يكون كل



منها جميلاً وساخراً على حدة، ولكن من الصعب فهمها فى نسق واحد متكامل؟

### لا فقراء لى أغنياء

إن «كابوريا» إذا كان عن الفقراء فى مواجهة الأغنياء.. فإنه لا يجعلنا نتعاطف مع هؤلاء ولا أولئك.. لأننا لا نصدقهم معا حين لا نفهم مشاكلهم على الجانبين.. فلا هؤلاء هم الفقراء الذين نعرفهم فعلاً فى واقعنا.. ولا أولئك هم الأغنياء الحقيقيون.. فإذا كان الفيلم يكسر «الواقع» ويخرج عنه إلى التفریب، فعليه أن يحدد قضيته أولاً ثم يختار أسلوبه كما يشاء.. وإلا فما هى الإدانة التى يوجهها أحمد زكى لطبقته الفقيرة فى مشهد التوافذ المفتوحة ليلاً وهو يوجه إتهاماً عييطاً لكل أسرة، بينما هو العنصر الفاسد فعلاً والمنحرف بالمفهوم الشعبى.. والذى يجعله الفيلم رغم ذلك يرفض مائة ألف جنيه كسبها من مراهنة على مباراة ملاكمة ويقذف بها فى وجه السيدة الثرية كما فعل محمد الكحلأى من أربعين سنة.. ثم يترك كل هذا البذخ ليعود إلى الفتاة الفقيرة التى يحبها كما عاد فريد شوقى لهدى سلطان.. فكيف تقدم شخصية كهذه على هذا التنازل لمجرد أرضاء الجمهور.. وأين يمكن أصلاً فى كل القاهرة أن يحدث هذا؟

فى «كابوريا» رغم ذلك حس سينمائى مدهش وقدره مبتكرة من خيرى بشارة على خلق أجواء جديدة حميمة.. وهناك خط هائل فى البداية لصعاليك ثلاثة يقتحمون عالم القصور، لو كان الفيلم قد واصله لصنع شيئاً مدهشاً.. بدلاً من أغراقنا فى ملل القصر والمزرعة الذى هبط تماماً بإيقاع الفيلم حتى كننا نختنق من البرودة والتكرار وحتى لو كان هذا مقصوداً.

وهناك مشاهد طويلة جداً ومكررة لمباريات الملاكمة بلا مبرر وفى «كادر» مغلق على رأس المتلاكمين فقط وضد منطق التسويق بالملاكمة.. والكادر المغلق على وجهين فقط سائد فى الفيلم وبما يناسب التليفزيون وحتى لو كان المقصود هو الإحساس بالاختناق.. واللقطات طويلة وبلا قطع حتى فى لحظات تعبير عالية جداً من أحمد زكى كان لابد أن نراه مواجهة فى كلوز بدلا من البروفيل.. فغير معقول أن يفلت المخرج رد الفعل على وجهة وهو يسمع أشعار رغبة مثلاً.. أو وهو يتوسل منافقا لحسين الإمام فى المطعم الصينى، وهى مسئولية المخرج بالطبع التى سلبت الكثير من براعة الممثل ومن جمال تصوير وإضاءة محسن أحمد.. وبحيث نخرج فى النهاية



لقطة من فيلم «كابوريا» - إخراج خيرى بشارة

مقتناظين فعلاً لأننا لم نحب هذا الفيلم رغم جهود ممثل عبقرى فعلاً هو أحمد زكى الذى لا يستطيع غيره أداء مثل هذه الشخصية.. ورغبة التى نراها فى أحسن حالاتها حارة منطلقة نزقة ثم جميلة.. وسحر رامى بأدائها الخبيث الراسخ.. وحسين الإمام الذى وضع نفسه لأول مرة فى مكانه الصحيح كممثل ثم كمنتج لابد أن نحبيه على أنه بدأ بتجربة فنية راقية وشجاعة.. ثم هناك هؤلاء الشبان الرياضيون الثلاثة - وخصوصاً محمود القصير - الذى كانوا أجمل اكتشافات الفيلم التى تستحق الاستمرار.. ولكن بدون «كابوريا» أو «لابوريا».. تكفى أفلام «البساريا» البسيطة المتواضعة فقط!

## «الزوجة السابعة»

محمد فوزى يشاكس مارى كوينى..

فى أيام البراءة القديمة !

لا يكتسب فيلم «الزوجة السابعة» أهميته فى هذا الموضوع من أن بطله هو محمد فوزى بل من أن البطلة أمامه كانت مارى كوينى.. ولكن ليس بمعنى أن هذه كانت أهم من ذاك أو العكس.. وإنما بمعنى أن محمد فوزى أصبح مطربا ناجحا فى أفلام كثيرة، بل وظاهرة فى الفيلم الغنائى المصرى يعرفها الكثيرون وكتبوا عنها كتابات عديدة، وربما زاد الاهتمام بها أكثر بعدما مات محمد فوزى نفسه. ثم بعد تراجع حال الغناء عموما فى أيامنا هذه حيث أصبح الجميع يقتقدون الأصوات الجميلة القديمة التى لم يقدرها حق قدرها فى حياتها.. وهذا شأن المطربين عموما فى السينما المصرية الذين كانوا أكثر حظا فى الإهتمام والشهرة وحب الجماهير من الممثلين العاديين الذين لا يغنون.. فما زال عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد وعبد الحليم وشادية ولبلى مراد فى أذهان الناس حتى الآن وعلى الرغم من توقعهم عن العمل..

ومن هذه الزاوية لن يكون جديدا أن نتحدث عن محمد فوزى الذى تحدثنا عنه كثيرا، وما زال يعيش فى قلوب الناس فى أفلامه التى يتكرر عرضها فى التلفزيون، ولكن الجديد فى فيلم «الزوجة السابعة» فيما اعتقد أن نتحدث عن مارى كوينى التى لا يعرف عنها الكثيرون - خصوصا من هذا الجيل - شيئا. مع أن أفلامها كانت قليلة.. إلا أنها فى الواقع سيدة من سيدات السينما المصرية الأوائل اللواتى شاعت المصادفة أن تقوم هذه السينما فى بداياتها على اكتافهن أكثر من الرجال لسبب من الصعب تفسيره فى الواقع ! ..

فإذا كان قد أصبح معروفا للجميع أن عزيزة أمير مثلا هى التى انتجت ومثلت أول فيلم روائى طويل بالمعنى الذى اصطلح على اعتباره البداية «الرسمية» للسينما

المصرية وهو «ليلي» الذي كان أول فيلم يعرض في القاهرة ليلة ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٢٧.. فقد لا يعرف الكثيرون أنه في التوقيت نفسه تقريباً كان مقدرًا للسينما المصرية أن تتلقى دفعة قوية أخرى من سيدة من سيدات السينما أيضاً هي آسيا داغر، التي انتجت ومثلت بعد عامين فقط - ١٩٢٩ - سبع أفلام السينما المصرية «غادة الصحراء» أمام وداد عرقى الذي أخرجه أيضاً، والذي يبدو أنه جاء من تركيا خصيصاً ليتفرغ لخداع سيدات السينما في مصر بوهم أنه مخرج كبير.. فهو نفسه الذي وقعت في أحباله عزيزة أمير ليخرج لها «ليلي» والذي أكمله استفان روستي بعد المشاكل العديدة التي أصبحت قصة طريفة يعرفها الجميع ..

### مارى كوينى من جيل الرائدات

ومع آسيا داغر القادمة من الشام لتكون بعد ذلك ركناً أساسياً في البدايات الأولى للسينما المصرية وحتى الخمسينيات.. جاءت بنت أختها الفتاة الصغيرة الجميلة ماري كوينى لتصبح هي الأخرى إحدى رائدات هذا العالم السحري الجديد الجميل : السينما.. وليمتد تأثيرها منتجة وممثلة وأم حتى الآن في شخص ابنها نادر جلال الذي كان من أوائل من تخرجوا من معهد السينما عام ١٩٦٣ ليصبح واحداً من انشط مخرجي الجيل الشاب - بمعنى أنه أول جيل درس السينما دراسة أكاديمية في مصر - وأفضلهم من حيث الحرفة، وهو الذي ولد في أحضان السينما ابناً لمارى كوينى والمخرج أحمد جلال، ومثل وهو طفل مع يوسف شاهين في «ابن النيل» قبل أن يصبح تلميذاً له ومساعداً وهو شاب ..

وأحمد جلال هو أحد الشباب المثقفين الذين جذبهم عالم السينما الجديد منذ بدايته في نهاية العشرينيات.. وهو من أسرة غربية يبدو أنها كانت كلها «مضروية بالفن».. فأخواه الآخرين أصبحوا مخرجين هما أيضاً على الرغم من عدم تشابه الأسماء.. وهما حسين فوزى الذي تخصص في فترة تالية لأحمد جلال في الأفلام الاستعراضية والذي اكتشف نعيمة عاكف.. وعباس كامل الذي كان رساماً للكاريكاتير وتحول هو الآخر إلى لون من الأفلام الساخرة الجريئة الأشبه بالكاريكاتير.. بينما كان على أخيهما أحمد جلال أن يشق الطريق أولاً وفي ظروف مبكرة أكثر صعوبة.. حين تحول من الصحافة إلي السينما ممثلاً ومخرجاً وارتبط في البداية بآسيا داغر التي كون معها ثنائياً في سلسلة أفلام ظهرت في بدايات

السينما المصرية المبكرة ..

بعد «غادة الصحراء» الذى مثلته آسيا وأخرجه وداد عرفى عام ١٩٢٩.. اشركت آسيا معها ابنة أختها ماري كوينى فى أول ظهور لها على الشاشة عام ١٩٣١ فى فيلم «وخز الضمير» الذى أخرجه إبراهيم لاما.. وهنا نلاحظ الطابع العائلى الذى ساد محاولات تلك الأيام.. فهو شقيق بدر لاما نجم المغامرات الذى حاول تقليد أفلام الكاوبوى الأمريكية بعدما عاد الشقيقان الفلسطينيان من المهجر فى أمريكا اللاتينية ليستقرا فى مصر.. وينسب لهما فضل إخراج «قيلة فى الصحراء» الذى يعتبره البعض أول فيلم مصرى فى الواقع حيث عرض قبل «ليلى» بستة أشهر كاملة.. ولكن فى الإسكندرية وليس فى القاهرة..

ولعل هذا الجو العائلى هو الذى جعل آسيا تشرك معها ماري كوينى فى «وخز الضمير».. لكى يظهر أسم أحمد جلال لأول مرة ضلعا فى هذا الثلاثى الذى استمر طويلا بعد ذلك، وذلك حين أخرج لهما «عندما تحب المرأة» عام ١٩٣٣. ولكن ليختفى أسم ماري كوينى كممثلة بضع سنوات من الأفلام التى مثلتها خالتها آسيا وأخرجها ومنها أحمد جلال، الذى نعرف أنه تزوج من ماري كوينى فى الفترة نفسها.. فهل كان لهذا الزواج علاقة فى احتجابها مؤقتا عن الشاشة ؟ أم أنها هى التى زهدت فى العمل انشغالا بأعبائها الجديدة.. ولكن الثابت أن آسيا واصلت العمل مع أحمد جلال ممثلا ومخرجا فى سلسلة من الأفلام :

«عين ساهرة» ١٩٣٤، «شجرة الدر» ١٩٣٥، «بنكوت» ١٩٣٦، «زوجة بالنيابة» ١٩٣٦، «بيت الباشا المير» ١٩٣٨، «زليخا تحب عاشور» ١٩٣٩ .

ثم بعد سبع سنوات لم يظهر فيها اسم ماري كوينى كممثلة.. تعود ماري كوينى إلي الظهور مرة أخرى ومع أحمد جلال مخرجا، وممثلا أحيانا.. فى أفلام :

« فتاة متعربة» أمام عباس فارس عام ١٩٤٠ . «روايه» أمام أحمد جلال نفسه عام ١٩٤٢ . «مأهدة» أمام عباس فارس عام ١٩٤٢ . «أم السعد» أمام المطرب اللبناني محمد سلمان عام ١٩٤٦ . «كانت ملاكا» أمام يحيى شاهين ولكن من إخراج عباس كامل شقيق أحمد جلال عام ١٩٤٧ . «عودة الغاشي» أمام محمود المليجي عام ١٩٤٧ . «إلهام» أمام يحيى شاهين ومن إخراج بهاء الدين شرف عام ١٩٥٠ .

ثم «الزوجة السابعة» عام ١٩٥٠ والذى نتحدث عنه اليوم وكان من بطولتها أمام محمد فوزى وشادية وسليمان نجيب وإسماعيل ياسين ومن إخراج إبراهيم عمارة،

الذى أخرج لها فى العام التالى «ضحيت غرامى» أمام عماد حمدي الذى كان نجمه قد بدأ يبرز قبل ذلك بقليل.. ثم ليكون آخر أفلام ماري كويني منتجة وممثلة هو «نفسا بلا رجال» الذى أخرجه لها عام ١٩٥٢ الشاب الموهوب العائد من أمريكا قبلها بسنوات قليلة.. يوسف شاهين .

#### منتجة وصاحبة استديو

إذا كان أسم ماري كويني قد اختفى عن الشاشة كممثلة منذ ذلك التاريخ - ١٩٥٢ - إلا أنه ظل موجودا ويقوة سواء خلال شركة الإنتاج التى كونتها كمنتجة «أفلام ماري كويني»، أو خلال ابنها المخرج الشاب نادر جلال، أو خلال الإنجاز الكبير الذى قدمته مع زوجها الراحل وظل قائما حتى الآن، وهو أنشأؤهما معا «لاستديو جلال» فى حى حدائق القبة فى قلب القاهرة ..

وما اتبع لنا رؤيته من أفلام «ماري كويني كممثلة - وهو قليل - يوحى بأنها كانت تميل فيما يبدو إلى أداء الشخصيات الأقرب إلى تكوينها هى كسيدة جادة وإيجابية تربت فى أحضان خالتها آسيا التى كانت رائدة كما قلنا فى تأسيس صناعة سينما مصرية فى فترة مبكرة وفى ظروف صعبة.. وهو جيل من النساء العظيمات حقا تدين لهن السينما باكثر مما تدين للرجال.. وكان طبيعيا أن تتشرب ماري كويني بهذه الروح المناضلة شديدة البأس التى تميل إلي العمل والإضافة، سواء من آسيا أو بعد ارتباطها الفنى بمناضل آخر من «الحرس القديم» هو أحمد جلال.. ثم بارتباطها كزوج وشريك حياة وعمل لينجبا معا مخرجا.. واستديو..

#### زوجة «السابعة» لمحمد فوزى

فيلم «الزوجة السابعة» يحمل لافتة «أفلام ماري كويني» كمنتجة.. وهى تعهد بالفكرة والحوار فيه لأبو السعود الأبيارى أحد أهم كتاب الكوميديا فى السينما المصرية طوال تاريخها كله.. أما السيناريو والإخراج فلإبراهيم عمارة الذى كان ممثلا ذا طابع خاص فى الأداء «الفخيم» ويظهر فى دور صغير ايضا فى هذا الفيلم.. وسوف نلاحظ أن عاطف سالم كان مساعدا للمخرج.. وأن وييد سرى كان مساعدا للمصور.. وهى أسماء أصبحت مهمة جدا فى السينما المصرية بعد ذلك.. كما سوف نلاحظ أن التصوير كله تم فى استديو جلال بالطبع..

ولأنها تنوى أن تصنع فيلم مرحا ناجحا يكتبه أبو السعود الأبياري.. فلقد اختارت بذلك - محمد فوزى لنور البطولة، والذي كان قد أصبح مطربا محبوبا فى السينما منذ ما ظهر لأول مرة عام ١٩٤٦ «مجد وبموج» أمام مطربة أخرى كانت قد جاءت من الشام فى أيضا وبدأت تفرض وجودها فى السينما الغنائية هى نور الهدى.. ليبدأ محمد فوزى بعد ذلك سلسلة من الثنائيات الغنائية مع صباح فى «عرو المرأة» و«صباح الخير».. ومع عقيلة راتب فى «عروسة البحر».. أو الثنائيات الغنائية الراقصة مع سامية جمال فى «صاحبة العمارة» و«بنت حظه».. ومع تحية كارويكا فى «حب وجنون».. بحيث عندما التقطته مارى كوينى ليلعب أمامها «الزوجة السابعة» عام ١٩٥٠.. كان محمد فوزى نجما قد تربع على القمة فعلا.. وكان قد لعب قبل ذلك مباشرة خمسة أفلام عام ١٩٤٨.. وأربعة أفلام عام ١٩٤٩ هى «المجنونة» أمام ليلي مراد و«المرأة شيطان» أمام المطربة أحلام و«فاطمة وماريكا وراشيل» أمام مديحة يسرى.. و«صاحبة الملايم» أمام كاميليا فانتة تلك الأيام.. ومن إخراج عز الدين نو الفقار شخصيا ...

بل أنه فى العام نفسه ١٩٥٠ الذى استعانت فيه مارى بمحمد فوزى فى «الزوجة السابعة».. كان محمد فوزى قد لعب بطولة أربعة أفلام أخرى من أنجح أفلام تلك الفترة وأمام أهم نجوماتها فى هذا المجال أو ذاك : «بنت باريس» أمام تحية كارويكا.. و«الآنسة ساما» مع صباح.. و«غرام راقصة» مع نور الهدى.. والأفلام الثلاثة من إخراج حلمى رفلة الذى كان من أنكى عقول الإنتاج التجارى الناجح الذى يجيد صنع «تركيبات» ليست مبتذلة من الغناء والرقص والكوميديا.. والذى يقف وراء الظهور الناجح لعدد من أهم نجوم تلك الفترة - نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات - مثل شادية وماجدة ومحمد فوزى وإسماعيل ياسين.. أمام الفيلم الخامس لمحمد فوزى فى العام نفسه - ١٩٥٠ - فهو «بنات حواء» الذى لعبه أمام مديحة يسرى وشادية ولكن أخرجه نيازى مصطفى ..

والمنهل أن هذا الفيلم الأخير يتشابه موضوعه إلى حد كبير مع «الزوجة السابعة» الذى انتج فى العام نفسه ويلعب فيه محمد فوزى الدور نفسه تقريبا!.. ويبدو أنه تقليد راسخ فى تراث السينما المصرية.. حيث نرى هذه الأيام وبعد أربعين عاما فيلمين يعرضان معا عن الموضوع نفسه هما «جزيرة الشيطان» لعادل إمام - وهو بالمصادفة من إخراج نادر جلال - و«جهيم» لسمير صبرى ومن إخراج محمد أبو سيف !!

## الزوج.. المضروب دائماً

محمد فوزى فى «الزوجة السابعة» هو الشاب الماخن الذى يتزوج ست فتيات يتخلص منهن بالطلاق لعدم الإنجاب.. إلى أن يقع فى حب الزوجة السابعة مارى مارى كوينى التى تنتقم منه بتأنيبه إلى حد «الضرب» حتى تعلمه أن يحترم المرأة والعلاقة الزوجية، ولأنها ذات شخصية أقوى منه بكثير تجبره فى النهاية على التوبة والإكتفاء بحب امرأة واحدة..

وهو نفسه محمد فوزى الشاب المغامر المتقلب فى فيلم «بنات هوا» الذى ينصب شبابه حول مديحة يسرى الفتاة القوية «المسترجلة» التى تدير مصنعا أو شركة ما، كل ما يعمل فيها من النساء!.. وبينما تقفل كل ألامه فى الإيقاع بها تنجح هى فى تأنيبه - وبالصرب أيضا - حتى يفهم الدرس فى النهاية ويكتفى بحبها والاستقرار معها ويقطع عن تقريره المتكرر بالنساء !

والغريب أن شادية فى الفيلم كانت هى الأخت الصغرى للبطة والتى تحرق شوقا للزواج. ولكن تمرد اختها الكبرى وعنفها مع محمد فوزى اللذين يؤخران زواجهما، يعطل زواج الأخت الصغرى بالتالى وحسب التقاليد، ولذلك فهى تسعى بكل شكل لانجاح قصة حب محمد فوزى مره مع مارى كوينى ومره مع مديحة يسرى.. واسماعيل ياسين هو الكوميدي الذى يشيع الضحكات فى الفيلم، اللذين يشتركان أيضا فى أن جزءا مهما من أحداثهما لابد من أن ينتقل إلى شاطئ الاسكندرية لسبب ما ! ..

ويتكرر الموضوع نفسه بحذاقيره تقريبا فى فيلم ثالث بعد ذلك بسنوات هو «الزوجة رقم ١٢» الذى أخرجه فطين عبد الوهاب.. ولكن بعدما أصبحت البطة هى شادية نفسها هذه المرة التى تؤنب وتتقم لكل النساء السابقات من الفتى الماخن رشدى أياظة.. وإن كان هذا الفيلم قد كتب فى عناوينه أنه مأخوذ عن قصة شهريار الذى ادبته شهرزاد ! ..

ولا يختلف بناء فيلم «الزوجة السابعة» عن البناء التقليدى للفيلم الكوميدي الخفيف الذى برع أبو السعود الأبيارى فى كتابته بغزارة مستقلا إمكانات أبطال الفيلم سواء المطرب أو الراقصة أو الممثل المضحك الذى كان فى الغالبية العظمى إسماعيل ياسين !

والفيلم يبدأ هذه المرة فى قاعة محكمة يحصل فيها محمد فوزى أو «وحيد أفندى»



على حكم بالطلاق من الزوجة «السادسة» التي عاشها ستة كاملة فلم تتجب له ولدا.. فطلقها كما طلق من قبلها.. هكذا ببساطة.. ونلاحظ أن المحكمة «ظريفة» جدا حيث يتبادل المحامون والبطل التكات ويضحك حضور الجلسة وكأنهم فى جلسة أنس..

بعد تحرره من الطلاق مباشرة وفى الليلة نفسها يكون محمد فوزى فى الكاباريه أو النادى الليلي لفندق ما كالعادة.. فالأبطال أثرياء دائما من دون أن يمارسوا عملا ما، فيقضون نصف حياتهم على الأقل فى الكاباريه !. وعلى الفور ينصب شباكه حول مائدة تجلس عليها مارى كوينى الفتاة الجميلة القوية المتعجرفة التى ترفض دعوة الشبان للرقص.. بينما اختها الصغرى شادية ترقص مع خطيبها نور الدمرداش الذى كان «وجهها جديدا».. بينما الأب سليمان نجيب مشغول هو نفسه بمراقبة حسناوات السهرة .

ونفهم بعد ذلك أن هذه الأسرة السعيدة تقيم فى فندق بالاسكندرية.. وإن محمد فوزى ينزل فيه هو أيضا لكى يحدث «الاشتباك» الذى لابد منه.. وإن كان لا يدري أحد كيف حدث سوء التفاهم التقليدى حين تدخل مارى كوينى أو «سميحة» جناحها خطأ لتجد أن الراقد فى سريرها هو محمد فوزى !

الممثل القديم الأجنبى الأصل اسمون تويما هو «مدير الأوتيل» الدائم فى هذه الأفلام.. ولذلك فهو يفض الاشتباك بسرعة ويشرح لمارى كوينى أن محمد فوزى هو وحيد بك ضياء الدين.. «غنى كبير فى البلد» والذى استأجر الجناح الخاص بالأسرة.. ومن هنا جاء الخطأ ولكن بعد أن تكون شرارة الحب قد اندلعت من أول نظرة وكالعادة !. ولذلك يكون منطقيا أن يغنى لها محمد فوزى فى المشهد التالى مباشرة وهى تنتزه وحدها على شاطئ البحر، وهو يلاحقها «بغلاسة» لا يخفف منها سوى كونه محمد فوزى :

« قاعد لوحدك ليه يا جميل.. يالى هويتك.. دا الحب فى الأيام دى قليل.. وأنا حبيتك! »  
وتصوروا شابا يلاحق فتاة على شاطئ البحر بهذا الإلحاح من دون أن تستدعى له «الشاويش» ومن دون أن يتصدى له مخلوق واحد يكون موجودا مصادفة ليتصدى له مفسدا قصة الحب قبل أن تكتمل.. مع أن تقاليد المصريين أن يحشروا أنفسهم بين كل فتى يعاكس فتاة لمعرفة إية الحكاية بالضبط، ولضرب الفتى ضربا مبرحا أو أخذ الفتاة منه لاستجوابها أو لأى غرض آخر لحماية الشرف والفضيلة بالطبع ..

## الرجال يفضلون القاسيات

ولأن ماري كويني أو «سميحة» هي فتاة صلبة جدا وعنيدة ولا تكثر بثأد.. فإن محمد فوزي يقرر أن يتزوجها فوراً. وكأن القاعدة هي أنه كلما ضربت الفتاة الشاب كلما هام في حبها.. وهي ترفضه في البداية لسبب غامض.. بينما اختها شادية لا تطيق المماطلة وتريد أن تتزوج من خطيبها الشاب الباهت الذي بلا طعم ولا رائحة نور الدمرداش.. ولكن لابد من أن تتزوج أختها الكبرى أولاً..

والغريب جداً أن تكون الفتاة ماري كويني رافضة إلى هذا الحد الزواج من هذا الشاب.. ولكن أباه «الباك» أو «الباشا» - سليمان نجيب- الذي لا تعرف عنه شيئاً على الإطلاق- يكشف عن خوائه الشديد فجأة حين يتوسل إليها أن تقبل هذه الزيجة.. لأن الشاب الثرى جدا وعده بسداد ديونه المتراكمة.. فهي صفقة بيع حقيرة جدا يتقبلها الجميع بصدر رحب.. ومن دون أن نفهم لماذا يسرف هذا الأب سليمان نجيب في الاتفاق إذا، مصطحباً ابنتيه إلى الفنادق الكبيرة ما دام مفلساً إلى هذا الحد! ومن دون أي كلمة لا عن ثروة سليمان نجيب وكيف تبدلت، ولا عن ثروة محمد فوزي الحالية ولا من أين مصدرها.. ولكننا نفهم فجأة أنه من أثرياء الريف. فهو بعد اضطراب الفتاة لقبول الزواج به لاتخاذ أبيها اللقوس، يدعو العائلة الكريمة كلها لقضاء «يومين في العزبة».. فكل شباب وسيم في السينما المصرية لديه «عزبة».. في العزبة يركب اسماعيل ياسين الحمار وهو يغنى «للال» طبعاً :

« الله يا روي على الفتة لما ناكلها..

والحة تجرى روا الحة عايزة تطولها..»

واسماعيل ياسين هو «الملحق» التقليدي «البيه» محمد فوزي.. لا تدري هل هو موظف عنده أم سكرتيه أم قريبه.. ولكنه شيء من هذا كله، ولجرد أن يكون موجوداً طوال الوقت ليضحكنا ..

وإذا كان الممثل «السنيذ» يركب الحمار.. قطيعي أن يركب «البطل» الحصان.. ويغنى لماري كويني :

«قلبي وقلبك صبروا ونالوا ..

ياللي بحبك.. قبل ما قالوا

جوزوها له.. مالها إلا له! » .

والأسرة في الريف غنية جداً بالطبع. وفي ليلة العرس تتبرع «خالتي خضرة»

إحدى عجائز أسرة محمد فوزى الريفيات، ومن دون مناسبة بإقشاع سره لعروسه ماري كويني.. فهو تزوج ست نساء من قبل.. وكان يعيش مع الواحدة منهن سنة فإذا لم تنجب خلالها ولدا.. طلقها! قتهرب العروس طبعاً بعد عقد القرآن وتعود إلى القاهرة ليرجوها أبوها الوجه المفلس أن تقبل الزواج الصفقة.. وهنا تبدأ سلسلة المعاكسات والمعارك بين الزوج وزوجته التي ترفض معاشرته في الفراش وتتغص عليه حياته إلى حد الضرب وتحطيم ضلوعه.. وهي حين تقفل في وجهه باب حجرة النوم.. ولا يمنعه هذا المأزق الغريب من أن يغني لها أغنية سعيدة جداً ..

« ع الباب أنا ع الباب .. افتح لى يا بواب ! » .

وبعد مشهد واحد تكون قد صالحته من دون مناسبة توافق على أن تذهب معه إلى الإسكندرية.. وفي الطريق الصحراوي الذي نكتشف أنه لم يكن يزيد عام ١٩٥٠ عن مترين عرضاً.. «يخطبها» أغنية أخرى :

«خاصميني تصالحيني.. أنا راضي يا نور عيني...

بحبك وأنت فرحانة.. وأحبك وأنت غضبانة..

وأحبك وأنت نعبانة.. وأحبك وأنت سرحانة» .

وكلام ريك من هذا النوع، لا يسفر بالطبع عن أى تراجع من الزوجة الشرسة عن موقفها.. حتى حين ينفذ الاقتراح العبقري للسفرجى النبوي - محمد كامل - بالاستعانة بالعفاريات، والغناء بالنفوف والطرايطر هو وإسماعيل ياسين وهما يطلقان البخور :

«حبرشنى يا حبرشنى.. حنة حنة تنقرشنى ! » .

وأرجو ألا يسألني أحد من هو الذي «حبرشه».. ولكن الحل فشل على أى حال، فذهب محمد فوزى كالعادة ليسكر وينسى في أقرب كاباريه حيث تكون الفرصة مناسبة لتقديم استعراض أجنبي من فئات «فرقة جاكسون العالمية» التي يعود محمد فوزى بواحدة منهن إلى المنزل ليثير غيرته.. فتبدأ هي في إثارة غيرته أيضاً بإدعاء أنها على علاقة برجل آخر.. وهو نوع من «الشغل البلدي» في حل المشاكل الزوجية بإختراع قصص الخيانة المتبادلة.. ومن دون أن ينسى مخرج الفيلم «الحاج إبراهيم عمارة» الذي كان متخصصاً في اللقاء آيات القرآن الكريم بصوته الجهوري في الأفلام.. أن يضع على لسان ماري كويني آية قرآنية تلقن زوجها درساً في ضرورة الرضا بما قسم الله له... وهو لعب على الحس الديني لدى الجمهور

كانوا يحشرونه فى الأفلام بمناسبة ومن دون مناسبة ومهما كانت غارقة فى أجواء العصابات أو الكابريئات !

### المزاج المرضى فى الحب

المزاج المرضى الغربى فى العلاقات العاطفية فى الفيلم المصرى هو الذى يجعل مارى كوينى تعترف بأنها تحب زوجها جدا.. وواثقة من أنه يحبها جدا.. ومع ذلك يتلذذ كل منهما فى تعذيب الآخر بسادية غريبة.. تصل إلى حد احضار الزوجة لرجل لكى يضبطهما الزوج معا فى بيت الزوجية.. وبعد أن تتورث امرأة محمد فوزى ويخرج المسدس ويطلق الرصاص فعلا بينما اسماعيل ياسين يصرخ هلعاً بطريقته المعروفة : «يا ماما.. يا لهوتى !» وأشياء من هذا القبيل.. يكشف الرجل الذى هو عشيق الزوجة عن شاربه المستعار ويخلع طربوشه فإذا به امرأة فى زى رجل.. أو جمالات زايد!.. وهنا يدرك الزوج محمد فوزى أن زوجته مارى كوينى شريفة عفيفة دبرت هذه الحيلة لتلقنه درساً فى ضرورة احترام الحياة الزوجية.. وبعد أن يكون تاب تجيء النهاية السعيدة.. فإذا بالأسرة كلها تجتمع حول طفلين أنجبهما الزوجان مرة واحدة.. فالزوجة السابعة المتمردة نجحت إذا فى تحقيق حلم زوجها، ومضاعفاً أيضاً.. والكل يبتسمون للكاميرا بسعادة على كلمة النهاية ..

ومن حقنا الآن ويعد أربعين سنة كاملة أن نتأمل هذه الأشياء بقدر من الدهشة.. وأن نسخر من هذا الشيء أو ذاك بمنطق أيامنا الحاضرة.. ولكننا لن نستطيع أن ننكر أبداً هذه الأفلام الجميلة بكل سذاجتها وبراعتها وأغانيها وضحكاتها كانت تسعد الناس وبلا أى خداع أو إدعاء أو ابتذال.. وكان هذا وحده يكفى! لأننا أصبحنا اليوم نفتقد هذه البراعة! ونشاهد تلك الأفلام القديمة بشيء من الحسرة.. ويكثر من الاستمتاع .

## «الماضى المجهول» صوت ليلى جعله معروفا

أحمد سالم ظاهرة أسطورية غامضة ليس فى السينما المصرية وحدها، بل ربما فى المجتمع المصرى الراقى فى مرحلة ما بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥.. حيث كانت تقفز أحيانا إلى السطح، فجأة، مثل هذه الشخصيات المغامرة والمتعددة الأوجه.. مع أن المجتمع المصرى نفسه أقرب إلى الثبات والتقليدية بما لا يسمح عادة ببروز شخصية «المغامر» كما فى المجتمعات الغربية.. ولكن أحمد سالم هذا لم يكن قد تجاوز العشرين عندما عاد من انكلترا حيث درس الطيران أو تربى عليه، فكان - كما يقال - ثانى مصرى يقود طائرة.. ثم دون أن يدرك أحد ما هى علاقة الطيران بالإذاعة، قيل أيضاً أنه كان أول من نطق بصوته: «هنا القاهرة» عند افتتاح أول إذاعة مصرية حكومية بعد مرحلة الإذاعات الأهلية الصغيرة.. فلقد عمل مديعاً أيضاً!

وهنا لا تكون دهشتنا كبيرة لو انتقل من الإذاعة إلى السينما.. وليصبح مديراً لـ «استديو مصر» أكبر مؤسسة سينمائية مصرية فى ذلك الوقت، ومن دون أن ندرك أيضاً ما هى خبرته السينمائية السابقة التى تؤهله لقفزة هائلة كهذه من دون تدرج.. ولكن يبدو أن تكوينه الشخصى الخاص كان وراء هذه الطموح المتقلب.. قواضح أنه كان «ابن ناس» بالمعنى السائد حينذاك.. ومتقفا ثقافة أجنبية واسعة.. فإننا أضفنا إلى هذا جاذبيته الشخصية التى جعلت منه أحد نجوم المغامرات العاطفية أيضاً - حيث تعددت زيجاته وعلاقاته اللوية مع نجومات المجتمع الارستقراطى ونجمات السينما.. وكان أشهرها مع المطربة أسمهان - فلنا أن نتخيل كيف كان هذا الشاب

«الساحر» قادرا على تجربة كل ما يخطر له على بال... ولكن ما يعيننا هنا هو السينما..

ليس ضروريا بالطبع أن يكون كل من يتولى منصب مدير «استديو مصر» صالحا للسينما.. ولكننا نفاجأ بأول ظهور لاسم أحمد سالم فى قوائم الأفلام عام ١٩٣٨ مخرجاً لفيلم «أجنحة الصحراء» ثم يختاره المخرج محمد كريم بطلا لفيلم «نفيا» أمام راقية إبراهيم عام ١٩٤٦.. لكى يعود أحمد سالم للإخراج فى فيلم «الماضى المجهول» الذى كتب له السيناريو أيضاً. فضلاً عن قيامه بالبطولة بالطبع أمام لىلى مراد وبشارة واكيم.. ثم أخرج فى العام نفسه قليلاً ثانياً هو «رجل المستقبل» أمام مديحة يسرى.. وقد يظن احدكم أن الإخراج كان سهلاً إذا إلى هذا الحد فى تلك الأيام. وهذا صحيح نسبياً ولكنه يكون صحيحاً جداً فى حالة أحمد سالم بالذات. خصوصاً حين نكتشف من خلال فيلم «الماضى المجهول» الذى نتحدث عنه فى هذا المقال.. أن هذا الذى قدمه فى الفيلم لم تكن له أى علاقة بالإخراج. ولا بالسيناريو الذى كتب اسمه عليه على الرغم من أن الذى عاصروا تلك الفترة يقولون أنه نقله عن فيلم اجنبى اسمه «عودة الأسير» عن قصة لجيمس هيلتون (ومن نون أن يشير بكلمة لذلك بالطبع فى تترات الفيلم..). كما أنهم يقولون أيضاً أن مساعده كامل التلمسانى الذى كان يملك الخبرة التقنية الكافية، هو الذى كان يقوم بالجهد الأكبر فى إخراج أفلام أحمد سالم.. والمفارقة الغريبة هى أن كامل التلمسانى كان قد أصبح مخرجاً قدم أهم أفلامه «السوق السوداء»، الذى يعتبر من بدايات التيار الواقعى فى السينما المصرية بعد «العزيمة» لكمال سليم وتاريخ تنفيذه «السوق السوداء» هذا هو عام ١٩٤٥.. أى قبل عام كامل من عمله كمساعد مخرج مع أحمد سالم فى «الماضى المجهول» عام ١٩٤٦.. وهى أول حالة من نوعها - فى حدود معرفتى شخصياً - لمخرج يعود ليصبح مساعد مخرج! وليس مساعداً مع عبقرى اكبر منه لتصبح المسألة مفهومة، وإنما مع مخرج مبتدئ يجرب أول أفلامه، ومشكوك أصلاً فى أنه مخرج.. وهذا الأمر يؤكد قوة سحر شخصية أحمد سالم الخرافى!

مع ذلك يخرج أحمد سالم ستة أفلام بعد «الماضى المجهول» يلعب بطولاتها جميعاً بالطبع: «رجل المستقبل» الذى أشرنا إليه من قبل عام ١٩٤٦.. ثم «ابن عنتر» عام ٤٧ أمام مديحة يسرى.. وفى العام نفسه يختاره صلاح أبو سيف شخصياً، بطلا لفيلم «المتقم» أمام نور الهدى.. ثم «حياة حائرة» و«المستقبل المجهول» أمام نور

الهدى أيضاً عام ١٩٤٧.. وليكون آخر ظهور لاسمه مخرجاً وممثلاً عام ١٩٥٠ فى فيلم «نموع الفرح» أمام مديحة يسرى..

### شخصيات الفيلم

البطولة فى «الماضى المجهول» أمام أحمد سالم كانت لليلى مراد التى تقوم طبقاً بالفناء.. وبشارة واكيم الذى يتولى الجانب الكوميدى.. والاثنان يخفان كثيراً من جفاف ورتابة البطل الوسيم، والذى لا علاقة له بالتمثيل على الرغم من أنه كان ساحر نساء فى حياته الشخصية، وذلك إما لأن نوق سيدات تلك الفترة كان رديناً. وإما لأن «الفتى الساحر» كانت له مواهب أخرى لم تظهر فى هذا الفيلم..

هناك أيضاً أحمد علام الذى كان ممثلاً مسرحياً جهورى الصوت فخم الاداء من مدرسة يوسف وهبى. وأمنية نور الدين التى كانت إحدى نجومات المجتمع الأرسطقراطى، وقد بذلت جهوداً مستميتة لتصبح ممثلة فى الأخرى ولكنها فشلت، وهى تقوم فى «الماضى المجهول» بدور الفتاة الأرسطقراطية اللعوب التى تنسج خيوطها حول أحمد سالم طمعاً فى ثروته.. بينما تقوم سعاد حسين والدة النجمة الشابة سماح أنور، بدور صغير لمرضة زميلة لليلى مراد فى المستشفى الذى يعالج فيه أحمد سالم، وتغنى لها ليلى فى عيد ميلادها أغنية من أجمل أغانى الفيلم هى «الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها» التى هى أصلاً أغنية شهيرة من أغانى عبد الوهاب غناها بصوته تحت اسم «انشودة الفن».. وعلى الرغم من إنها من أجمل أغانيه فلقد تم منعها من الإذاعة بعد ثورة «تموز» يوليو، لأنه قيل أن مؤلفها صالح جودت نظمها تغنياً بالملك فاروق بإعتباره راعياً للفنون..

أما سيد بدير الذى كان بدء حياته الفنية فى ذلك الوقت ممثلاً، فهو يلعب دور الريفى الساذج ذى «الكرش الكبير» والذى يضحك ببلاهة ويكرر باستمرار: «ما أنا برضه كنت بأجول كده!».. بينما يلعب سعيد أبو بكر دور طفل بالبنطلون الشورت «كثير الإزعاج والشقاوة» بين أطفال عائلة أحمد سالم الطامعة فى ثروته..

### سيناريو.. تقيل الدم

على الرغم من أن أحمد سالم عهد بكتابة الحوار لبديع خيرى الذى كان أحد أبرع كتاب الحوار السينمائى اللطيف، إلا أنه فى هذا الفيلم فشل فى بعث خفة الدم

فى سيناريو ثقيل بطبعه.. اللهم إلا فى بعض العبارات التى جاءت على لسان الشخصية الكوميدية فى الفيلم «الشبوكشى» والتى لعبها بشارة واكيم.. ولن يدهشنا بالطبع أن المونتاج قام به كمال الشيخ لأننا نعرف أنه بدأ مونتيرا فى استديو مصر - مثله مثل صلاح أبو سيف - قبل أن يتحول فيما بعد إلى مخرج كبير.. ولكن ما أدهشنا فضلا عن حكاية كامل التلمسانى الذى كان مخرجا ومع ذلك عمل كمساعد مخرج فى «الماضى المجهول» هو أن مساعد المصور فى هذا الفيلم كان أحمد خورشيد الذى أصبح مصورا كبيرا بعد ذلك، بل وكانت له محاولات قليلة فى الإخراج أيضاً..

فى الفيلم أيضاً راقصتان وكلب.. الراقصتان هما هاجر حمدي ونبوية مصطفى اللتان كانتا معروفتين فى أفلام تلك الأيام، وكل منهما لونها الخاص، وجمهورها الذى يمكن أن يدخل الفيلم من أجلها.. أما الكلب فقدموه فى العناوين بإعتباره «الوجه الجديد بامبو» وهو الصديق الوفى لبطل الفيلم أحمد سالم خصوصا عندما تخلى عنه كل أصدقائه من البشر..

لست اتخيل شخصيا، فيلم «الماضى المجهول» من دون أغانى لىلى مراد التى اعتقد أنها هى التى جعلت هذا الفيلم مرغوبا حتى الآن.. خصوصا الأغنية الساحرة الخالدة المملوءة بالشجن والرومانسية والعنوية «حيران فى دنيا الخيال» والتى لحنها مع جميع أغانى الفيلم الأخرى الفنان محمد فوزى، بإستثناء أغنية «الدنيا ليل» التى هى لعبد الوهاب ويصوته أصلا إنما يبدو أنه لإعجابه بلىلى مراد التى شاركته بطولة فيلم «يهيا الحب» عام ١٩٣٩ - أى قبل سبع سنوات - فلقد سمح لها بأن تغنيها بصوتها.. أما كلمات الأغانى فهى لاساطين تأليف الأغانى السينمائية الرقيقة الأقرب إلى الشعر حينذاك: أحمد رامى وأبو السعود الإبيارى وجليل البندارى..

### فكرة الفيلم

على الرغم من أن معظم أحداث «الماضى المجهول» - الأساسية على الأقل - مأخوذة عن الفيلم الأجنبى «عودة الأسير» كما يقول شهود تلك الفترة.. فلقد كتب أحمد سالم فى بدايته وبالنص: «أخذت فكرة الفيلم عن دراسات علمية للأستاذ الدكتور شاركوه الفرنسى»!

الفكرة ببساطة هى فقدان شخص لذاكرته نتيجة حادث ما، واسترداده لها بعد



فترة نتيجة لحادث آخر.. ولقد تكررت هذه الفكرة بعد ذلك كثيرا فى السينما المصرية، ولكن مع استبدال الحادث أحيانا بما يسمونه «الصدمة».. وحيث كنا نسمع طبيبا يقول ببساطة: «هو لايد له من صدمة ثانية علشان يسترد ذاكرته!».

الشخص فى «الماضى المجهول» هو أحمد سالم - واسمه فى الفيلم أحمد أيضاً - الشاب الأثيق الثرى الذى يعيش فى فيلا فى الاسكندرية مع كلبه «بامبو» وخادمه النبوى عم إبريس ويلعبه الممثل الأسمر محمد كامل الذى كان يحتكر هذا الدور فى كل الأفلام.. وذلك لأنه لايد لكل «بيك» وجيه من «سفرجى أسمر مخلص جدا، هو أقرب إلى الصديق الذى يشاركه كل أسراره، ويتكفل بإطلاق النكات أيضاً، قبل ظهور إسماعيل ياسين على الساحة!

فى حادث قطار بشع يصاب أحمد بجراح، ويفقد الذاكرة تماما، فلا يتذكر أى شيء من ماضيه ولا حتى اسمه.. وعندما ينقلونه إلى المستشفى يطلقون عليه اسم - حسن - بعد أن يفشلوا فى معرفة أية معلومات عنه.. ويكلف طبيبه أحمد علام الممرضة الجميلة ليلي مراد - نادية - برعايته -.. ويكون جاره فى العنبر هو الملحن الطريف «الأستاذ الشبوكشى» ويلعب الدور بشارة واكيم..

### من أجل .. ليلي مراد

لأنه أحمد سالم، فلايد من أن تعجب به ليلي مراد.. فتبدأ بالاهتمام به اهتماما خاصا أكثر من بقية المرضى. ثم تنشأ صداقة خاصة أيضاً بينه وبين بشارة واكيم وهكذا يكتمل الثلاثى التقليدى : الولد.. والبنت.. والمضحك..

بينما يشكو حسن من أنه فقد بفقدان ذاكرته كل ما يتعلق بماضيه قائلا: «لا أنا عارف أنا مين.. ولا جاي منين.. ولا رايح فين» .. يستلهم بشارة واكيم من هذه الحالة كلمات الأغنية الجميلة:

«حيران فى دنيا الخيال..

محروم من الذكريات..

لا عندى فيها آمال

ولا بناجي اللى فات..»

ثم إذا به يلحنها على الفور، مع أن ظروف المستشفى لا توحى بأى تلحين، هذا إذا تصورنا اصلا أن شكل بشارة واكيم نفسه يمكن أن يخرج منه لحن عبقري

كلحن محمد فوزى.. ولكن المطلوب أن تغنى ليلى مراد هذه الأغنية - مع أنها ممرضة فى مستشفى - لحسن حظنا!

فى الوقت نفسه تنتهز عائلة أحمد سالم وهى من «الأعيان» فرصة اختفائه مدة طويلة من دون أى أخبار عنه، لتدبر مؤامرة للاستيلاء على كل ثروته بإعتباره قد مات ويقود عمه المؤامرة فيستدعى كل أفراد العائلة لتقسيم التركة.. بينما تعدل بنت عمه اللعوب أمينة نور الدين عن مشروع زواجها منه، مادامت ستحصل على ثروته من دون زواج.. فتعود على الفور إلى عشيقها..

وفى المستشفى.. تكون الممرضة نادية هى الملاك الرقيق اللطيف المغرد دائما كالعصفور.. ولأنها ليلى مراد، ففى عيد ميلاد زميلتها سعاد حسين تغنى لها على ضوء الشموع:

«الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها..

نجوم تغير النجوم من حسن منظرها..

ياللى بدعتوا الفنون..

وفى ايدكو أسرارها

دنيا الفنون دى جميلة..

وانتو أزهارها!»

### الكلب السينمائى

ثم يبلغ من حماسة الممرضة الجميلة أن تصمم على الكشف عن شخصية حبيبها الذى فقد الذاكرة.. فلعل احدا من أهله يتعرف إليه.. فتتشر صورته فى إحدى الصحف على نفقتها ومقابل أربعة جنيهات ونصف جنيه! وبينما يقرأ السفرجى النبوى المخلص عم إبريس الجريدة لا يلتفت لصورة سيده الغائب.. ولكن الكلب بامبو الأكثر ذكاء، هو الذى تعرف إلى صورة صاحبه فينبع بشدة حتى يلتفت الخادم النبوى.. فيا له من كلب سينمائى حقاً!

وتتحسن حالة حسن الجسدية ويشفى من جراحه بإستثناء مسألة الذاكرة.. وفجأة تدعوه الممرضة نادية، من دون مناسبة، إلى «بيتها الريفى» هو وصديقه الشبوكشى.. فتكتشف أن بيتها هو قصر يصلح سكناً لليونير.. وهناك وسط الطبيعة الريفية الجميلة يقوى الحب ويترعع طبعاً، بينما تكون مشكلة بشارة وإكيم الوحيدة

هى التغنى بالاكل البسم الذى تقدمه لهم أم نادية.. فالاكل هو المادة الأساسية فى كوميديات السينما المصرية وسلاح الممثل الكوميدى الرئيسى لكى يضحكنا هو أنه بينما يكون صديقه البطل مشغولاً بالحصول على قبلة من البطلة الجميلة.. يكون هو مشغولاً بالبحث عن أى طعام!

نكتشف فجأة ومن دون أى مقدمات، أن المريض فاقد الذاكرة أحمد سالم قد أصبح مؤلف أغانى.. هكذا ببساطة.. فبينما هو فى الريف فى بيت حبيبته نادية - التى لا ندرى كيف تركت عملها فى المستشفى كل هذا الوقت - تصله حوالة بريديّة بثمن أغنية كان قد أرسلها إلى إحدى الصحف.. فنشرتها بعدما اكتشف أنه مؤلف عظيم جدا - كالعادة - فتعم السعادة الجميع.. وتكون الفرصة مناسبة لتغنى ليلي مراد أغنيّتها الجميلة جدا:

«أنا قلبى خالى.. والا انشغل بك..

مش عارفة مالى.. يمكن بحبك!»

ثم يمر بالمصادفة أيضاً موكب عرس ريفي.. فتكون فرصة لكى تغنى مع الفلاحين الأغنية الشعبية المصرية الجميلة: «سلم علّى لما قابلنى وسلم علّى» ولكن بتوزيع جديد يستخدم الكورال استخداما شديداً بالتقدم بالنسبة لذلك الوقت.. حتى إننا نتساءل الآن كيف تراجعت الأغنية المصرية إلى هذا الحد المؤسف، بعدما كانوا قادرين على صنع هذه الأغاني المتقدمة جدا فى الأربعينيات!

بعد اسبوعين، فى هذا الجو الريفى الذى لاندرى ما علاقته بموضوع الفيلم الأصلى، تلتقى ليلي مراد وأحمد سالم عرافة على الطريق تنتبأ لهما بالحياة السعيدة، ثم تتبرع بإعطائهما تمثالا لقط فرعونى أسود مربع يجلب لهما الحظ فيتزوجان على الفور.. ويسرعة، مع تواريخ الأيام التى تكرر أمامنا على «روزنامة الحائط» ينجبان طفلا.. وتبدأ كل الأشياء تتغير إلى الأفضل فعلا، ويفعل ساحر، لا بد من أنها تنويذة القط الفرعونى.. فصحيفة «أخبار اليوم» بجلالة قدرها تستدعى حسن للعمل بها محررا فيحضره صديقه الشيكوشى من الا يقبل مرتبا أقل من مائة جنيه فى الشهر! وهو مبلغ خرافى فى تلك الفترة من الأربعينيات.. وهى مسألة من المستعبد أن تحدث لرجل أصبح عبقريا هكذا فجأة لمجرد أنه مؤلف أغانى.. خصوصا إذا كان فاقد الذاكرة، لا اعتقد إنها حدثت لشكسبير نفسه!

لكن كان المطلوب بمنطق السينما المصرية، أن يعود أحمد سالم بالذات - ولأنه

أحمد سالم - إلى حياة الرفاهية مرة أخرى : البيت الكبير الوثير والملابس الفخمة. إذا فلا بأس من أن يصبح صحافيا كبيرا بقدرة قادر.. ولا يدهشنا أن يعيش بشاره واكيم في البيت نفسه تقريبا مع الزوجين ليلي مراد وأحمد سالم.. كيف؟ لا ندري.. ولكن لأن «الكوميديان» لابد من أن يبقى دائما مع البطل والبطلة لكي يضحكنا طول الوقت ويكون مشاركا «بالعافية» في كل الأحداث!

وحين يصبح مطلويا في سياق الفيلم أن يسترد أحمد سالم ذاكرته، فلا بأس من أن يذهب إلى القاهرة حيث تصدمه هناك سيارة.. فيسترد ذاكرته ولكن إلى ما قبل خمس سنوات فقط.. بمعنى أنه يتذكر كل ما سبق هذه السنوات الخمس أي قبل أن يصاب في حادث القطار. يتذكر أنه الوجيه الثرى أحمد علوى صاحب سراى الزهور في رمل الاسكندرية.. ولكنه يظل فاقد الصلة تماما بما حدث بعد الحادث.. أى زواجه من ليلي مراد وإنجاب الطفل، وهى مسألة مستغربة علميا.. ولكن الهدف منها، كما اتصور، أن تزداد محنة ليلي مراد التى يتخلى عنها زوجها فجأة هى وطفلها، ويعود إلى حياته الأولى ليكتشف أن أسرته قد استولت على إيراد «العزب» أى الضياع - بمعنى أنه لم يكن مالكا لضيعة واحدة فقط- ولكن عودته حيا تقسد عليهم خططهم.. أما على الجانب الآخر.. فعندما يسقط تمثال القط الفرعونى الأسود ويتحطم.. تترك ليلي مراد أن الحظ تخلى عنها بعدما تركها زوجها.. فتغنى له كالعادة:

«ياللى غيا بك حيرنى..

وسابنى أهيم ويا الأفكار..

عمر ك ما كنت تغيب عنى..

وتخلى عقلى شريد محتار»

من تقاليد السينما المصرية أن البطلة عندما تواجه أى مسألة، فإنها تتحول فورا إلى مطربة محترفة ناجحة جدا.. خصوصا عندما تكون ممثلة الدور مطربة فعلا.. ولذلك فما أسهل أن يقنع الملحن الأستاذ الشبوكشى ليلي مراد بأن تواجه مسألة اختفاء زوجها المريب بأن تغنى له فى الإذاعة:

«منايا فى قريك أشوفك سعيد

وأشوف نفسى جنبك دا شئ مش بعيد»

وكجزء من عودة أحمد سالم تدريجا إلى حياته فيما قبل فقدانه للذاكرة، تواصل

ابنة عمه اللعوب أمينة نور الدين خطتها الزواج منه طمعاً في ثروته. ويتحدد موعد زفافهما فعلاً.. وتشاء المصادفة الغريبة أن يتم الاتفاق مع ليلي مراد بالذات ومن بين كل مطريات العالم.. على أن تحيي هي حفل الزفاف!

وعليك أن تستوعب جيداً التطورات التالية:

بينما يتمزق قلب ليلي مراد ألماً وهي تغنى في عرس زوجها الذى نسيها تماماً هي وابنه منها ليتزوج أخرى.. تكون الفرصة مناسبة لكى تغنى له «حيران فى دنيا الخيال.. محروم من الذكريات» التى أشار إليها الفيلم فى بدايته ثم ادخرها لهذه اللحظة الحاسمة.. ولكن لا يلفت الزوج شيئاً، فى هذه الأغنية ولا فى المطربة نفسها، التى لسبب ليس مفهوماً تبقى ضيفة لقضاء بقية الليلة فى القصر وفى حجرة نوم العريس بالذات! لأن الشبوكشى وعم إدريس الخادم الوفى يديران «مؤامرة علمية» يعيدان بها الذاكرة للبطل. فهو يدخل حجرة نومه ليجد المطربة تنام فى فراشه، فيدهش فى البدء.. ولكنه يرى تمثلاً جديداً لقط فرعونى مثل التمثال الذى تحطم.. وبمجرد أن يرى القبط يتذكر كل شيء.. الزوجة والطفل.. فيقبل الجميع بعضهم البعض فى سعادة.. فالمشكلة إذا؟ كانت فى القبط.

## «الزوجة رقم ١٢، لفطين عبد الوهاب كوميديا المخرج جعلت كيدهن .. لطيفا

تثبت الايام كلما تقدمنا مع السينما المصرية فى افلامها الجديدة، وكلما رأينا فى الوقت نفسه افلامها القديمة، ان العقم اصاب كثيرا من عناصرها، وان الذى نفقده من اسمائها الكبيرة لا نجد من يعوضه بالكفاءة نفسها مع انه قد اصبح لدينا الان معهد سينما، ولم يكن القدامى قد درسوا فى أى معهد .. ومع ان تقنيات الفيلم المصرى تقدمت بلا جدال. صحيح ان المعدات القديمة قد استهلكت، ولكن «رؤوس» العناصر الجديدة اصبحت اقدر على استخدام هذه المعدات نفسها بحيث تحقق بها مستويات أفضل، وذلك لكثرة ما شاهدوا او اقتربوا من الجديد فى السينما العالمية.. وعلى الرغم من كل ذلك يبدو واضحا - وإن كانت الاسباب غامضة - فإن المواهب القديمة لم تجد من يحل محلها ليكون على الاقل على مستواها إن لم تكن نطمح فى ان يكون افضل. كما هو مفروض مع تقدم الزمن .. فلا جدال فى انه لم تعد لدينا الان لىلى مراد جديدة، ولا أنور وجدى، ولا الريحانى أو محمد فوزى.. ولم يعد لنا على مستوى كتاب السيناريو مثلا بديع خيرى آخر وأبو السعود الابيارى آخر .. وفى مجال الكوميديا والاستعراض بالذات تبدو الأرض الجديدة شحيحة ومقفرة أكثر .. فاذا قيل ان الاستعراض هو مشكلة انتاجية بحتة، وأنه لم يعد لدينا مخرجون للاستعراضات، فأنه لم تعد لدينا استعراضات اصلا يمكن ان تكشف عن مواهب جديدة . واذا قيل أن الفيلم الكوميدى كتابة واخراجا لا يحتاج إلى أية امكانيات .. ويمكن صنع كوميدى صارخة بثلاثة مليارات .. فلماذا لم يعد لدينا كاتب سيناريو كوميدى، ولا مخرج يملك الحس الكوميدى ؟

ارجو الا يقول لى احد أن الافلام الكوميدية التى نراها الان هى كوميدية فعلا،

او ان لها علاقة حتى بمجرد خفة الدم .. فانا اتحدث عن الكوميديا السينمائية بالمعنى الذى عرفناه فعلا فى كل تاريخ السينما المصرية .. والذى أيا كان اعتراضنا على هذا الشيء او ذاك فيه.. فلقد كانت سينما كوميدية فعلا مازالت حية حتى الان..

فى هذا المجال لابد ان نذكر على الفور فطين عبد الوهاب، الذى عندما رحل لم يستطع احد من شباب السينما الجدد ان يرقى إلى مستواه حتى الان .. وما زلنا عندما نتحدث عن الكوميديا الراقية لا نجد سوى هذا المخرج الوحيد الذى يمكن ان يقال انه تخصص فى هذا النوع واستطاع فى الوقت نفسه أن يطور أساليبه السينمائية من الاشكال البدائية التى كانت تتطلبها مواصفات افلام اسماعيل ياسين، الى انواع اكثر تقدما وقربا فى الوقت نفسه من الطابع السينمائى .. كما استطاع ادراك الحقيقة البديهية التى كانت قد فاتت الكثيرين غيره ممن اخرجوا افلاما كوميدية من قبل، وهى ان السينما نفسها لها ضرورات خاصة تجعل ما يصلح للمسرح مثلا او للاذاعة، لا يصلح لها بالضرورة .. بمعنى انه لا يكفى للفيلم الكوميدى ان يكون بظلمة مثلا كوميديا ناجحا يلجأ إلى جماهيريته السابقة ليعتمد على الاضحاك بالحوار مثلا او بمجرد تركيبته الشكلية مما قد يصلح للمسرح مثلا! وإنما لابد من توظيف هذه القدرة فى شكل سينمائى قائم على الحركة والبناء الجيد للموقف الكوميدى منذ لحظة الكتابة نفسها .. وهو ما يتطلب فهما من المخرج اولا لطبيعة السينما من لحظة وضع الكاميرا وتقدير حجم اللقطات، ثم القطع بينها فى المونتاج من لقطة الى لقطة ومن الفعل الى رد الفعل - والاهتمام برد فعل كان من ابرز مميزات فطين عبد الوهاب - وباستخدام شريط الصوت ايضا لاضافة ما يشبه «التعليق الصوتى» على الصورة، ولو بقطعة موسيقية او مؤثر صوتى خارج عن الصورة نفسها، يضيف لها معنى كوميديا، كان يلقي احد الممثلين بوسادة صغيرة على الارض، فنسمع بكاء طفل .. وهو ما فعله رشدى اباظه مثلا فى فيلم «الزوجة رقم ١٣» الذى نتحدث عنه فى هذا المقال .. فما هى علاقة الوسادة الملقاة بكاء الطفل ؟ العلاقة هى ان هذه الوسادة كانت شادية قد وضعتها فوق بطنها لتدعى أنها حامل كذبا لتحرج زوجها رشدى أباطة أمام عائلته وعائلتها بعدما شكوا لهم من انها لا تسمح له بمعاشرتها زوجيا .. قلما انصرف الجميع القى هو بالوسادة غاضبا، وهو موقف ظريف يمكن ان ينتهى عند هذا الحد .. ولكن المخرج المفكر

الخلاق يضيف له صوت بكاء الطفل ساخرا من أكنوبة شادية بأن الوسادة هي الجنين الذى تحمله فى بطنها .. ليضاعف من غيظ رشدى اباطة من صوت الطفل وكان الوسادة متأثرة ضده هي الأخرى .. فيتضاعف ضحك الجمهور على رشدى المخدوع مرتين ..

هذه الاضافة البسيطة جدا كمجرد «مؤثر صوتى»، تؤكد على فهم المخرج لوسائله السينمائية، كما تؤكد على عدم قناعته بالكوميديا المكتوبة التى نفذها الممثلون كما اراد لذلك فهو عند تركيب الفيلم فى المونتاج يضاعف من امكانيات المشهد بهذه الحيل الصغيرة التى تتفق عن عقل ليس كوميديا فقط، بل وقادر على توظيف كل ما يمكن ان تضيفه السينما ايضا .. وهو ما ينطبق عليه بالضبط تعبير «الكوميديا السينمائية» .. والمختلفة بالتأكيد عن اية وسائل كوميدية اخرى .

### كوميديا المخرج

اسلوب طحين عبد الوهاب الذى ميزه عن غيره لم يكن سوى الاهتمام بهذه التفاصيل التى تبو صغيرة، ولكنها تثرى قدرات الموقف أكثر .. وهو اسلوب يبدأ منذ اختيار الموضوع بحيث يحمل مشكلة جادة ولكن يمكن معالجتها كوميديا.. فى وقت كان سائدا فيه ان الكوميديا السينمائية قد لا تحتاج الى موضوع اصلا، بل ولا تحتمل المشاكل الجادة، وانه يكفى فقط ان يلعبها ممثلون كوميديون .. ثم هو بعد ان يضع يده على هذا الموضوع الجاد، يقلل بقدر الامكان من دور الحوار، ويضع الشخصيات دائما فى حالة حركة .. ومن موقف متأزم الى موقف مضاد، ثم الى انقلاب فى المواقف والمفارقات، لتتصاعد الكوميديا باستمرار من خلال الازمة .. وهى لا تتركز حول البطل والبطلة فقط، انما تهتم اهتماما شديدا بكل ما يمكن استخراجه من الممثلين الثانويين. ففى «الزوجة رقم ١٢» يتأزم الموقف بين الزوج رشدى اباطة وزوجته شادية، ويجتمع اعضاء العائلة فى بهو البيت فى انتظار هبوط الزوجة من حجرتها، ووسط هذا القلق نرى عم شادية او خالها رجلا قصيرا أصلع، ينهض من مقعده الى المقعد المجاور .. ثم يعود الى المقعد الاول .. وهكذا، فى حركة مكوكية تؤكد على معنى التوتر من ناحية، ولا نملك الا ان نضحك لها بسبب تكوين الممثل الجسدى من ناحية اخرى، وذلك كله فى مشهد لا تشغله جملة حوار واحدة ..



وهذا ما نسميه كوميديا الصورة، وليس حتى كوميديا الموقف. فليست هذه الحركة من الرجل موقفا في ذاتها، بل هي مجرد تفصيطة من موقف التوتير انتظارا لهبوط شادية من حجرتها لمواجهتها باتهامات زوجها .. وهو الموقف الذي كتب السيناريو وربما لم يضع فيه ما يوحى بالضحك، ولكن المخرج اثناء التنفيذ يضيف اليه بحسه المتيقظ دائما، هذه اللمسة الصغيرة مستخدما كل ما يمكن استخدامه من مفرداته فاذا كان هو قد اختار هذا الممثل نفسه الذي يلعب دورا صغيرا للعم او الخال بهذا التكوين الشكلي المضحك .. فلماذا لا يجعله يقوم ويقعد بين هذا المقعد وذاك ليصبح مضحكا اكثر ...

بهذا الطموح استطاع فطين عبد الوهاب ان يطور نفسه من «كوميديا الممثل» التي كانت تعتمد في بداية عمله بالسينما على امكانيات النجم الكوميدي، مثل اسماعيل ياسين مثلا الذي يكفى ظهوره وحده وصنع اى شىء لاضحاك الجمهور، الى كوميديا المخرج اصلا، اى الكوميديا التي يتفقت عنها ذهن فطين عبد الوهاب نفسه، موظفا فهمه للسينما وسيطرته عليها فيلما بعد فيلم، ويحيث يصيب النجم الكوميدي مجرد عنصر من عناصرها .. صحيح انه - اى النجم الكوميدي وهو العنصر الاساسى المهم جدا - خصوصاً في سلسلة افلامه لاسماعيل ياسين - ولكن فطين عبد الوهاب وضعه في اطار سينمائى متكامل يتغير فيه أداء الممثل نفسه ووظيفته عن افلامه السابقة، كما وضعه في اطار جماعى يمكن ان تبرز فيه مواهب كوميديا اخرى، بل ويمكن ايضا من خلاله استخراج القدرة الكوميديا حتى من ممثلين لم يكونوا معروفين بذلك، لأن الاطار السينمائى الذى يستطيع فطين عبد الوهاب ان يضع فيه ممثليه سيصبح هو الاطار القادر على اكتشاف الجوانب الكوميديا فى شخصياتهم، وهو الاطار السينمائى اساسا الذى من الانصاف ان نقول انه سبقه اليه توجو مزراحى ونيازى مصطفى .. فكلهما كان متمكنا من أنواته السينمائية انما طبعا مع فوارق فى القدرة والأسلوب ..

### فطين عبد الوهاب

بدأ فطين عبد الوهاب عمله السينمائى عام ١٩٤٩ بفيلم «ثانية» لعزيزة امير ومحمود نو الفقار .. وبيئو انه بدأ بالكوميديا على الفور حيث اخرج فى العام التالى مباشرة «جوز الاربعة» لكمال الشناوى ومديحة يسرى .. ثم فيلمه الثالث «بيت

**الاشباح**، عام ١٩٥١ بدأت سلسلة افلامه مع اسماعيل ياسين التي شملت بعد ذلك **«كلمة حق»** عام ٥٢ **«والانسة حنفي»** عام ٥٤ الذي حقق نجاحا كبيرا لفظين عبد الوهاب واسماعيل ياسين دعم مكانتهما بعد ذلك فى السينما الكوميدية.. وجعل من الممكن وضع اسم اسماعيل ياسين مباشرة فى عناوين مجموعة من الافلام اخرج له فطين عبد الوهاب منها **«اسماعيل ياسين فى الجيش»** و **«وقى البوليس»** و **«فى الاسطول»** و **«فى دمشق»** و **«بوليس حربى»** .. و **«فى الطيران»** و **«بوليس سرى»** ...  
 الغريب ان لفظين عبد الوهاب بضع محاولات خارج مجال الكوميديا مثل **«عبيد المال»** لفاتن حمامة وعما حمدى الذى يبدو اقرب لاسلوب حسن الامام، و **«الغريب»** الذى اشترك فى اخراجه عام ٥٦ مع كمال الشيخ ومن بطولة ماجدة و يحيى شاهين وكمال الشناوى، و **«طاهرة»** عام ٥٧ وهو فيلم ميلو درامى لريم فخر الدين ومحمود المليجى ومحمود اسماعيل الذى حاول من نون يأس ان يصبح محمود المليجى آخر وفشل فشلا نريعا .. ومن افلام الاغراء، مع نجمته الاولى حينذاك هند رستم، اخرج فطين فيلمين: **«ساحر النساء»** و **«الاخ الكبير»** والاثنان مع فريد شوقى عام ٥٨. ولكن يبدو انه احس انه يسبح فى مياه لا تناسبه .. فعاد الى المجال الذى يمكن ان يبدع فيه وهو الكوميديا. وبدأ اسلوبه ينضج ويتقدم كما قلنا فيما يشبه «البحث» عن كوميديا سينمائية خالصة .. فبعد افلام يغلب عليها اسلوب «الفارس» الهزلى مثل **«امسك حرامى»** و **«ابن حميد»** عام ٥٧ و **«العتبة الخضراء»** عام ٥٩ و **«حججتنونى»** و **«الفانوس السحري»** عم ٦٠، قدم تحفة ناضجة على كل مستوى فى العام نفسه هى فيلم **«اشاعة حب»** لسعاد حسنى وعمر الشريف ويوسف وهبى، وهذا الفيلم كان ايدانا بمرحلة من الكوميديات الراقية المتميزة تماما وسط تيارات الكوميديا الاخرى فى السينما المصرية، فأخرج فى السنوات التالية **«الزوجة رقم ١٢»** عن اسطورة شهریار وشهرزاد، و **«آه من حواء»** مع لبنى عبد العزيز ورشدى اباطة عن «ترويض النمرة» لشكسبير، و **«عائلة زينى»** مع سعاد حسنى واحمد مظهر وفؤاد المهندس، الذى عاد فقدمه فى **«صاحب الجلالة»** مع فريد شوقى وسميرة أحمد، ثم قدمه ايضا عام ١٩٦٤ فى فيلمين **«اعترافات زوج»** امام هند رستم وشويكار .. و **«انا وهو وهى»** مسرحيته الشهيرة مع شويكار ايضا .. ثم قدم **«المدير الفنى»** عن احدى مسرحيات الريحانى الشهيرة ولكن مع فريد شوقى ولىلى طاهر هذه المرة ..  
 هكذا يمكن ان نقول ان فطين عبد الوهاب كان يتطور عن وعى كامل، من مرحلة

النجم الكوميدي مثل اسماعيل ياسين الذى يفرض ظله بلا شك على العمل كله وحسب مواصفاته الجماهيرية، الى مرحلة المخرج الذى يختار نجومه ليصنع منهم الكوميديا بنفسه .. فلم يقل احد مثلاً ان ابني عبد العزيز ورشدي اباطة وفريد شوقي كانوا نجوما كوميديين .. ولكن فطين عبد الوهاب كان قادرا على استكشاف هذا الجانب من موهبتهم الذى ربما لم يدركوه هم أنفسهم، ومن دون تعارض بالطبع مع اعتماده على النجم الكوميدي «الجاهز» مثل فؤاد المهندس .. لان تحقيق الاسلوب «المستقل» للمخرج الكوميدي لا يعنى القاء نجوم الكوميديا المتخصصين وراء ظهره، ولكن يعنى اعادة تقديمهم بروية مناسبة اكثر للسينما، مع الكشف عن الجانب الكوميدي المختفى فى اهداب نجوم اخرين ليسوا معروفين بذلك، او القاء نظرة على مواهب كوميدي جديدة تماما لا تأخذ فرصتها بما يكفي..

### ثلاثة اتجاهات فى الكوميديا

لقد سار فطين عبد الوهاب فى هذه الاتجاهات الثلاثة .. فى الوقت الذى صنع من اسماعيل ياسين «سوبر ستار» تحمل الافلام اسمه فى مجموعة شهيرة، او تعامل مع فؤاد المهندس وشويكار ثنائى المسرح الناجح .. تعامل ايضا مع فريد شوقي وابني عبد العزيز وشادية ورشدي اباطة وصلاح نو الفقار كنجوم كوميديين، واكتشف فى الوقت نفسه عادل امام فى خطوته الاولى فى السينما .. ونحن مدينون بلا شك لفطين عبد الوهاب فى اكتشاف القدرة الكوميديا المدهشة عند رشدي اباطة الذى كان الشائع عنه انه نموذج الرجولة العنيفة الوسيمة، واذا به ممثل كوميدي من الطراز الاول، يحمل عبء فيلم كامل مثل «الزوجة رقم ١٣» بالذات، وحتى فى وجود شادية بجاذبيتها الهائلة، والتي كانت دائما وحتى منذ افلامها المبكرة تملك كل مقومات البنت الشقية خفيفة الظل والمنطلقة بتلقائية وتصالح غريب مع الكاميرا والجمهور، الى جانب مواهبها العديدة الاخرى، وعلى رأسها أنها ممثلة جيدة ومغنية متفردة بلون خاص بالقدر نفسه، ويحيث لا يمكن القول بأنها مدينة لفطين عبد الوهاب باكتشاف قدرتها الكوميديا، ولكن يمكن القول بالتأكيد بأنه وضعها فى هذا الاطار الجديد الذى توصل اليه من خلال التطوير المستمر لآلياته ..

وهو ما اصطلحنا على تسميته «الكوميديا السينمائية الراقية» وتحدثنا عن بعض مقوماتها من قبل .. وهو اسلوب تصلح كأكفصل نموذج له مجموعة الافلام التى

اخرجها فطين عبد الوهاب لشادية : «الزوجة رقم ١٢» عام ٦٢ أمام رشدى اباطة - «مراتى مدير عام» عام ٦٦ أمام صلاح نو الفقار - «كرامة زوجتى» عام ٦٧ امام صلاح نو الفقار ايضا - «نصف ساعة جواز» عام ٦٩ عن مسرحية «زهرة الصبار» امام رشدى اباطة وماجدة الخطيب وعادل إمام ..  
ثم تشاء المصادفة ان يكون آخر افلام فطين عبد الوهاب عام ٧٢ هو «اضواء المدينة» مع شادية ايضا واحمد مظهر .. وهو فيلم لم يلعب فيه فطين عبد الوهاب ولا شادية فيما أذكر، ولاسباب تستدعى اعادة مشاهدته ..

### شهریار .. وكید النساء

يعلن «الزوجة رقم ١٢» من البداية انه معالجة عصرية لاسطورة شهریار فى «الف ليلة وليلة» الذى كان يقتل فتاة مسكينة كل ليلة انتقاما من السيدة زوجته التى خانتها..

الى ان أوقعه حظه السيئ فى أيدي «شهرزاد» التى لا ترحم، فاذا بها تشغله كل ليلة بحكاية وهمية من اختراعها لا تنتهيها أبدا، ولا تتبله فى الوقت نفسه غرضه منها ابدا .. إلى ان تنتقم لكل بنات جنسها، بدهاء المرأة الذى يمكن ان يتغلب ببساطة على كل بطش الرجل، وبالسلاح العجيب الذى تملكه المرأة والذى لا يفهم احد سببه .. وهو ان الرجل هو الذى يريد بها باستمرار ويتحرق شوقا .. بينما تستطيع هى ان تقاوم وتحتمل وتستغنى عنه مهما كانت رغبة به .. ولا احد يدري كيف !

هذا هو خط الفيلم الذى كتب له السيناريو برشاقة وذكاء شديدين كل من على الزرقانى وابو السعود الابيارى، وهما مدرستان مختلفتان فى الكتابة السينمائية استطاع فطين عبد الوهاب ان يجمعهما معا بدهاء .. الزرقانى بقدرته الحرفية على الصياغة الدرامية، والابيارى بطاقته الكوميديّة المدهشة وحواره الساخر ...

ولكننا ندعش هنا عندما نجد ان الحوار الرشيق اللاذع كتبه على الزرقانى نفسه وليس ابو السعود الابيارى كما هو مقترض .. والذى يبدو ان دوره فى السيناريو اقتصر على ابتداء المواقف الكوميديّة والمفارقات الشديدة النكاء ..

رشدى اباطة فى الفيلم هو شهریار .. أو مراد سالم الشاب الثرى المتلاف الذى يستغل ثروته ووسامته فى الايقاع بالنساء ليقتضى «وطره» - ولا أنرى معنى «وطره» هذه بالضبط .. ولكنها تستخدم عادة فى مثل هذه الاحوال - منهن ثم يلقيهن فى

عرض الطريق .. ولذلك فنحن نسمع انه تزوج اثنتى عشرة فتاة من قبل، كان يتخلص منهن بمجرد اكتفائه .. ولكن اطرف هذه الزيجات على الاطلاق - ولاحظ براعة الحوار - كانت سوتيا .. التى خطبها فى سيدى جابر .. وكتب عليها فى كفر الزيات .. وبخل عليها فى طنطا .. وطلقها فى بنها ..!« وهى كلها محطات فى طريق القطار من الاسكندرية الى القاهرة ..

وعلى الرغم من المبالغة الطريقة المسموح بها فى اطار الفيلم الكوميدى، فإن هذه العبارة المركزة كالطلاقات قد تفسر شخصية هذا الشاب المزواج المتلاف فى جملة واحدة ابلى من مائة مشهد .. وهذا الايقاع الرشيق السريع كان ميزة اخرى مهمة لكوميديا فطين عبد الوهاب، وهو الايقاع الاكثر مناسبة للسينما سواء فى الحوار او فى تطور الاحداث .. وفلسفة «شهریار الجديد» تلتخص ايضا فى عدة عبارات حوارية سريعة .. فرشدى اباطة حينما يرى شادية على الشاطئ، ويعجب بها ينصب شباكها حولها ولكنها تصده .. فيقول لعبد المنعم ابراهيم صديقه و«السكرتير» كالعادة، ان شادية تبدو من نوع الستات اللى ما بيسلموش الا فى الحلال .. اى بالزواج .. فيقول عبد المنعم ابراهيم معترضاً على هذه المغامرة الجديدة :

«بس الجواز بيكلفك .. والطلاق بيكلفك .. انت فاكر الستات لب بتقرقره ؟»

«الفلوس اتخلقت علشان الواحد يتمتع بها !».

وهنا نتذكر ان رشدى اباطة لابد ان يكون «الثرى المعروف» كما يقدمه موظف الفندق الذى يقيم فيه ... اما كيف هو «ثرى معروف» فيكتفى الفيلم وفى جملة واحدة بانه «صاحب مصنع الغزل الرفيع» .. ثم لا نرى هذا المصنع أبداً ولا نسمع عنه حتى طوال الفيلم الا فى لقطين عندما يشكو حسن فايق والد شادية الذى عينه رشدى اباطة سكرتيراً للمصنع كجزء من خطة اصطياده لابنته، من سوء ادارة العمل حيث لم نر البطل يدخل مصنعه مرة واحدة الى ان اصابه الخراب وتم الحجز عليه وفاء للديون فى نهاية الفيلم، لتكون هذه هى «الذروة» الدرامية التى تتغير بعدها شخصية البطل .. فالمشكلة هى أن الفيلم المصرى عموماً لا يحب ان يشغل نفسه ولا مشاهدة كثيراً بالمشاكل المادية او المعيشية لشخصياته .. ويفضل ان يقدمهم فى حالة حب او زواج او طلاق دائم .. وان كان هذا جائزاً فى هذا الفيلم بالذات .. لانه من غير المعقول فعلاً ان نشغل انفسنا بمسألة من اين كان ينفق شهریار بالضبط على نساته العديديات !

## انتقام شهرزاد

فى بداية نسج رشدى اباطة لشبাকে حول شادية على أى حال، ينفذ اليها من خلال ابيها حسن فايق بشخصيته العصبية الصاخبة الظريفة .. وهو هنا صابر باشا عبد الصبور وزير الوقاف ورئيس مجلس الشيوخ الاسبق .. ولنا ان نتخيل من تحول كل هذه الالقاب الفخمة الان الى الافلاس وما يمكن ان يتولد عنها من الكوميديا .. انه يصحب ابنته الى الاسكندرية فى الصيف كعادته ولكنه يعجز عن سداد نفقات الفندق من دون ان يتخلى فى الوقت نفسه عن ارسنقراطيته ... وهنا يوقعه هذا الشاب الثرى الوسيم فى براثنه عندما يعرض عليه العمل سكرتيرا فى مصنعه بمرتب شهرى قدره مائتا جنيه .. وهو مبلغ ضخم جدا حينذاك .. ثم لكى يصل الى ابنته، يدعوه الى العشاء حيث تجرى مغازلة جميلة بين رشدى اباطة وشادية من وراء ظهر ابيها الباشا الذى لا يدري شيئا .. ولنا ان نتخيل رشدى اباطة وهو يوجه هذه الكلمات لشادية ولكن متغزلا فى ابيها حسن فايق :

– «انا عرفت باشوات كثير.. لكن عمرى ما عرفت باشا زيك.. ظريف.. خفيف.. ما ترد عليا يا باشا!»

وشادية يدهاء الانثى تدرك اللعبة وتتمنع، بينما أبوها الباشا حسن فايق لا تسعه الدنيا من السعادة ؟

تتجح المؤامرة اخيرا عندما يدرك رشدى اباطة انه لن يتمكن من فريسته الجديدة شادية الا بالزواج، فيطلبها للزواج فعلا، فتوافق ... بينما نكتشف انه قبل يوم فقط كان قد عين موعدا لخطوبته على فتاة اخرى هى شويكار ولكنه تركها وهرب الى الاسكندرية ... فاذا بها تلحق به الى هناك وتفصح سر زيجاته العديدة لشادية التى تحزن وتحس بالامانة الشديدة .. ولكنها تقرر ان تسايه فى لعبة الزواج ولكن بخطة جهنمية تنتقم بها لكل الاخريات ومن دون ان ينال منها شيئا ... وهنا تبدأ «لعبة شهرزاد» الخالدة !

على الرغم من انه من الصعب ان نتخيل ان فتاة بهذا الحزن والغيب يمكن ان تكون سعيدة بالزواج – المؤامرة، الا ان شادية تغنى لرشدى اباطة فى سيارته وهما عائدان الى القاهرة .. ولأنها شادية التى لا بد ان تغنى :

على عش الحب .. طير يا حمام ..  
قول للاحلام .. انا جايه قوام ...

على عش الحب ... وحببي خطيبي معايا !

### اللعبة

ثم فى بيت الزوجية تبدأ اللعبة .. فبعد الشراب والمداعبة والتهينة المناسبة للغرض المطلوب .. تدعى شادية انها مصابة بمرض النوم بمجرد اقتراب زوجها منها ... بحيث لو حاول ايقاظها اندفعت الى النافذة فى محاولة لالقاء نفسها منها .. وعلى الرغم من سذاجة الحيلة، يتبعها الزوج (لاندرى كيف وهو الخير المحنك فى الاعيب السيدات) ! ولكن الموقف ينتهى نهاية طريفة مستوحاة ايضا من «الف ليلة»، انما بطريقة معكوسة ... فشهر يار هنا هو الذى يحكى لشهرزاد حتى تستغرق فى النوم .. بينما يتميز هو غيظا لانها افلقت منه قبل ان يحقق غرضه .. وهنا لا يفوت فطين عبد الوهاب ان يستخدم موسيقى «شهرزاد» الشهيرة لريمسكى كورساكوف لكى يذكرنا فعلا باجواء «الف ليلة» ...

منذ تلك اللحظة ينحو الفيلم نحوا جنسيا واضحا، حيث يدور الصراع حول محاولة الزوج يوما بعد يوم ان يضبط زوجته مستيقظة لكى يمارس معها حقه الطبيعى، طالما هى نائمة طوال الوقت، والايام تمر يوما بعد يوم مع الحيلة نفسها. وعندما تزوره أمه - زينب صدقى - ذات يوم وتسأله عن زوجته، يقول انها مازالت نائمة .. ثم يستأنفها: «عن انك يا ماما نص ساعة بس أطلع اصحبها ..» وتسأله الام : «تحصحبها فى نص ساعة ؟»

وهى اشارة واضحة إلى الوقت اللازم لانتهاز الفرصة للخلوة الزوجية .. وعندما يجد زوجته تهم بالنزول فعلا يحاول باستماتة اعادتها الى حجرة النوم قائلا بلهفة محمومة : «تعالى!» .. فتسأله: «على فين ؟ .. فيقول: «اصحيكى!» فتصبح اللفة الجنسية مفهومة للمشاهد اكثر ...

### مشاهد .. ساخرة

يقدم فطين عبد الوهاب مشهدا ساخرا من المشاهد التى برع فى تنفيذها عندما يجىء افراد الاسرتين للتهنئة بالزواج .. فاذا بطواير لا متناهية من الاباء والامهات مع اطفالهم جميعا يدخلون واحدا بعد واحد حاملين بالهدايا .. وفى وقت يكون رشدى اباظة اشد ما يكون احتياجا لأن يخلو بشادية .. ثم يتكرر الشئ نفسه عند

انصراف المهنيين .. فيقف على الباب مودعا الجميع واحدا واحدا وهو يشكرهم بأدب شديد .. بينما هو يتمنى اختفاء الجميع قورا .. ثم بعد ان يفلق الباب ويتهدد ارتياحا، اذا بطفل صغير مازال موجودا وقد نسيه ابواه فيما يبدو .. فيفتح له الباب ليخرج .. وهذا «ايفيه» كوميدى ذكى جدا لا يصنعه إلا فطين عبد الوهاب، وهو نوع الكوميديا التي لا تفوتها التفاصيل والتي كان يتميز بها .. ولكننا لا يمكن ان نتخيلها الا بخفة الظل الهائلة التي اداها رشدى اباطة .. ولذلك قلت ان الفيلم هو فيلمه اكثر مما هو فيلم شادية .. لانه قائم كله على ربود فعله الظريف .. على الرغم من ان شادية هي التي تقوم بالفعل .. ومن هنا قالوا ان ممثل رد الفعل اهم من ممثل الفعل نفسه ...

تكمّل المؤامرة النسائية ضد رشدى اباطة عندما تجتمع زوجاته السابقات بقيادة شويكار للتضامن مع شادية في التتكيل بزوجها .. وفي ليلة عيد ميلاده التي كان يمتنى نفسه بتحقيق غرضه اخيرا .. يفاجئته في البيت واحدة بعد الاخرى وفي توقيت محسوب ... وتهدد كل منهن بفضح زواجه بها ان لم يدفع لها خمسمائة جنيه .. فلا يكاد يفرغ من كتابة شيك لواحدة اسكاتا لها، حتى تدق الباب واحدة اخرى.. وفي هذه المشاهد الجماعية – اى القائمة على احتشاد اكثر من ممثل – يبرع فطين عبد الوهاب فى ضبط الحركة والايقاع وتصعيد التوتر الى اقصى حد، ولكنه ينهى المشهد برقصة من زينات علوى تحت ستار انها احدى زوجاته السابقات .. (لأنه لايد ان تكون هناك رقصة على الاقل فى الفيلم) – ويأغنيّتين لشادية، ثم يبالغ بجعل رشدى اباطة نفسه يرقص بالعصا تحت ستار ان حشد زوجاته اغرقته فى الشراب .. ولجرد انه كان شائعا عند جمهور السينما ان رشدى اباطة بارع جدا فى الرقص بالعصا ...!

فى تلك الليلة على اى حال، يكون هو الذى سقط فى النوم .. بينما ظلت زوجته مستيقظة .. مما يدفعه للجنون اكثر لانه قوت هذه الفرصة !

### النهاية .. ضعيفة

يقترّب الفيلم من النهاية بعد تكرار هذه الحيل حتى استنفاد الغرض الدرامى منها، فيصبح لابد من الازمة التي تحقق لحظة التوتر .. فيخبر حسن فايق رشدى اباطة بأن المصنع افلس وتكاثرت عليه الديون ...



ويبدأ رشدى اباطة فى الشك فى عدم حب زوجته له والا ما منعت نفسها عنه، على الرغم من انها تؤكد له حبيبها بأغنية : «حياة عنك وفداها عنيا .. انا بحبك قد عنيا !» فتظلم الدنيا فى وجهه، وفى نهاية ضعيفة ومقتعلة ليست بقوة بناء الفيلم نرى رشدى اباطة يذهب الى الاسكندرية ويلقى نفسه فى البحر ... وعندما تلقى شادية بنفسها وراءه وهى التى لا تعرف السباحة..، ينقلب كل شىء فجأة الى النقيض ولتقفز الطول فجأة من الفراغ .. فلأنه تأكد من حبها، يقرر التوبة والبدء من جديد، وكالعادة يعيش الجميع فى سعادة ... ولكن بخفة دم هذه المرة.

**«البيت الكبير»  
واحد من ثلاثة بيوت للمخرج..  
هدمته تحية كاريوكا !**

كان أحمد كامل مرسى يمثل قيمة خاصة فى السينما العربية فى مصر ولا يزال كذلك حتى الآن ويعد وفاته بسنوات.. فهو من الحالات النادرة فى تاريخ هذه السينما، التى اكتسب فيها «الشخص» قيمته وشهرته خلال هذه الصفة نفسها «كشخص»، وربما أكثر من كونه مخرجا سينمائيا.. بمعنى أنه كان مهما فى الحياة السينمائية وربما الثقافية عموما حتى قبل أن يصنع أول أفلامه «العودة إلى الريف» عام ١٩٣٩.. ثم أصبح أكثر أهمية فى حياتنا السينمائية حتى بعدما توقف عن صنع الأفلام نهائيا عام ١٩٥٥... وعلى الرغم من أن الاجيال التى تعاقبت عليه ربما لم تكن رأت شيئا من أفلامه أو لم تعد تذكر شيئا عنها، فإنها ظلت ملتفة حوله ومتأثرة به إلى حد كبير.. ومنها جيلى وزملائى الذين تعرفوا إليه منذ بداية الستينيات فكان «الأب الروحي» لهم جميعا بالمعنى الحرفى للكلمة و«الاخ الأكبر» لأب روجى آخر لهذا الجيل هو احمد الحضرى الذى لم يصنع أفلاما أصلا، ومع ذلك كان من حسن حظ جيلنا الذى هو بالتأكيد جيل الستينيات أن يتعلم فى مجال الثقافة السينمائية من هذين الرجلين اللذين سيجئ الوقت قطعاً للحديث عن دورهما المهم فى تأصيل قواعد جديدة يمكن القول بأنها تحولت إلى مدرسة فى «قراءة الفيلم» و«تثقيف السينما» نفسها من خلال «جمعية الفيلم» و«معهد السينما» ثم حركة نوادى السينما، والبحث عن أسس علمية للنقد والتأريخ السينمائى معا.. وهى المدرسة التى تحول بعض الشباب بفضلها إلى سينمائيين محترفين بعد ذلك.

حتى لا يتحول هذا الموضوع إلى حديث عن «شخص» أحمد كامل مرسى.. يمكن

القول بإيجاز، أن مجرد «التواجد الشخصى» لفنان ما يكون أقوى وأكثر تأثيرا حتى من أعماله نفسها.. وذلك من كونه موجودا ليحرك ويدفع الحياة الفنية من خلال تلاميذه بمجرد وجوده الدائم أو أحاديته معهم. أو حتى مجرد أحساسهم بأنه موجود ويمكن الرجوع إليه فى أى وقت لسؤاله عن هذا الموضوع أو ذاك أو حتى الاكتفاء «بالثرثرة» معه.. فهى فى كل الحالات ستكون ثثرة مفيدة فى فترة كنا نفتقر فيها إلى الاساتذة.. ويبدو أن أحمد كامل مرسى كان يملك هذه الميزة الخطيرة فكنا نستفيد منه بالكثير - وأتحدث عن جيلى بالتحديد- سواء من خلال مكتبته الزاخرة فى بيته أو من خلال جلساته الحميمة مع عدد من المثقفين فى كل الاتجاهات، أو من خلال رعايته الأبوية «لجمعية الفيلم» بعدما أنشأها أحمد الحضرى عام ١٩٦٠، أو عندما قام بالتدريس بعد ذلك فى معهد السينما.

### المعلم والصديق

أحمد كامل مرسى هو نموذج المثقف المصرى الذى اكتمل وعيه فى الثلاثينيات مرتكزا على أسس جديدة ومتقدمة للتهوض بالمجتمع المصرى لا يمكن فصلها عن الثقافة الغربية المستتيرة فى ظروف كان هذا التيار المتقدم يصارع تيارات أخرى تريد أن تبقى على التخلف.. وهو تيار حارب فى كل المجالات قبل ذلك، ولكنه فيما يبدو كان قد تبلور بوضوح فى الثلاثينيات وكما كان يحكى لنا أحمد كامل مرسى نفسه.. فلم تكن مصادفة أن تكون هذه هى الفترة نفسها التى ظهرت فيها الاذاعة المصرية، ومحاولات تطوير الموسيقى المصرية والفناء المصرى، بعد الانجازات التى قدمها سيد درويش.. ولم تكن مصادفة أن تتشكل تيارات جديدة فى الصحافة والفن التشكيلى والادب عموما، قصة وشعرا وأن تظهر محاولات مسرحية.. ولم يكن بعيدا عن ذلك أن يؤسس طلعت حرب - ضمن محاولات اقتصادية وصناعية شاملة - «استديو مصر» عام ١٩٣٥.

فى هذا المناخ الجماعى الناهض والمتمرد، بدأ أحمد كامل مرسى صحافيا فى روز اليوسف لكى يجد نفسه بعد ذلك وسيلة التعبير الجديدة (السينما).. حيث تشكلت تلقائيا مجموعة من شباب الصحافة والفن التشكيلى والاذاعة والسينما تكمل بعضها على المستوى المهنى والشخصى معا.. ولن يدهشنا أن هذه المجموعة كانت تضم من شباب السينما مع أحمد كامل مرسى: كمال سليم وصلاح أبو سيف

وكامل التلمساني.. وإن يدهشنا أن لقاء هؤلاء أسفر عن تجربة فيلم «العزيمة» عام ١٩٣٩ وهي تجربة في التعامل مع الواقع بمنهج جديد لم يتح له يا للأسف أن يتكرر إلا بعد ذلك بسنوات وفي ظل ظروف مختلفة..

أخرج أحمد كامل مرسى أول أفلامه «العودة إلى الريف» في عام ١٩٣٩ الذي أخرج فيه كمال سليم فيلم «العزيمة» من دون أن يتبع المنهج نفسه.. ثم قدم بعده خمسة عشر فيلما فقط على مدى عمره المديد.. والمدهش أن آخرها كان عام ١٩٥٥ توقف بعده ثلاثين عاما كاملة عن الإخراج، ويمحض ارادته حتى مماته.. لأنه كان من أكثر العاملين في السينما كبرياء ويعدا عن ادغال السينما التي لا يملك أنوات الصراع فيها.. ثم لأنه كان من أكثرهم زهدا في العمل وفي المال حتى أننا كنا نشهد جميعا كيف يعيش هذا الإنسان والمعلم العظيم في سنوات شيخوخته على الكفاف دون أن يصرح أو يتبرم.. ولكنه أنجز في هذه الظروف الصعبة عملين من أهم الاعمال في تاريخ ثقافتنا السينمائية: التأريخ لراحل السينما المصرية في سلسلة من الأفلام التسجيلية.. ومعجم المصطلحات السينمائية الذي كان أول تجربة علمية من نوعها.. إنما لم يتح له بعد ذلك، وحتى مماته أن يخرج إلى النور مشروعه الكبير في تسجيل تاريخ السينما المصرية كما عاصرها، وكان أفضل من يمكن أن يقدمه من معاصريه.. هذا إذا اغفلنا أهم انجازاته في تقديري.. وهو العكوف بدأب وحب وصبر لا مثيل لها على «تربية» تلاميذه الذين كان يسميهم «اصدقاء» من شباب السينما الذين لم تكن حياتهم ستصبح هي نفسها لو لم «يجلسوا» إلى أحمد كامل مرسى.

من هنا قد أملك الجرأة على القول بأن شخص هذا الرجل ربما كان أقوى من أفلامه.

بعد «العودة إلى الريف» عام ١٩٣٩ أخرج أحمد كامل مرسى «العامل» بعد خمس سنوات لحسين صدقي وفاطمة رشدي بطلي «العزيمة» ثم «بيت الشيخ» لحسن سرحان والراقصة الذائعة حينذاك هاجر حمدي.. ثم فيلما واحدا كل عام على التوالي بدءا من عام ١٩٤٥.

«الجنس اللطيف» لمليحة يسرى أمام محمد أمين المطرب الذي كان ينتمي لمدرسة عبد الوهاب.. «الثائب العام» أهم وأشهر أفلامه، لمليحة يسرى أيضا وحسين رياض وناقش فيه قضية قانونية وخلقية مثيرة للاهتمام بمنطق تلك الايام ! «غروب» لعقيلة

راتب وزكى رستم.. «عدل السماء» لفريوس حسن وحسين رياض .  
ثم انتشأ أحمد كامل مرسى فى عام ١٩٤٩ ليقدم ثلاثة أفلام يمكن تسميتها  
«مجموعة البيت» التى انشغل فيها بمشاكل العائلة المصرية وعلاقات أفرادها وذلك  
من منظور خلقى محافظ وصارم كان يلتزم به أحمد كامل مرسى فى معظم أفلامه  
وتضم هذه المجموعة «البيت الكبير» لسليمان نجيب وأمينة رزق وتحية كارويكا..  
و«ست البيت» لفاتن حمامة وعماد حمدي.. و«كل بيت له راجل» لفاتن حمامة أيضاً  
أمام أمينة رزق ..

تبدو هذه «الثلاثية البيتية» غريبة على مخرج مثل أحمد كامل مرسى كان محروماً  
هو نفسه على المستوى الشخصى من «البيت» بالمعنى العائلى أو الزوجى المستقر،  
حيث عاش معظم حياته وحيداً إلا من «عم محمد» طبأه النبوى المخلص الذى كان  
عونه الوحيد فى شيخوخته وحتى آخر أيامه.. ولعل هذه الأفلام الثلاثة بالاضافة إلى  
النزعة العائلية والخلقية السائدة فى أفلامه الأخرى.. كانت تعويضاً عن همومه  
الشخصية..

فى عام ١٩٥١ قدم فيلم «طيش الشباب» لحسين رياض وسميحة مراد - شقيقة  
ليلى مراد - والنزعة الخلقية فى الفيلم واضحة حتى فى عنوانه، كذلك الأمر فى فيلم  
«الأم القاتلة» عام ١٩٥٢ لتحية كارويكا وحسين رياض وعلوية جميل.. ولكنه يخرج  
عن هذا الإطار إلى ما يبدو مناقضاً، فى فيلم «البنى عفاك» الذى أخرجه فى العالم  
نفسه ومثله اسماعيل ياسين أمام زمردة وممثلة اسمها هند لا ندرى ما إذا كانت  
هند رستم أم هند أخرى..

فى عام ١٩٥٤ يتجدد التناقض نفسه بين فيملين - ونحن نتحدث عما توجى به  
العناوين فقط حيث لم تتح لنا بالطبع مشاهدة هذه الأفلام حتى فى التلفزيون -  
حين يقدم أحمد كامل مرسى «كنت أهم بيتى» لراقية إبراهيم ومحسن سرحان  
ومحمود المليجى.. ثم يقدم «أمريكانى من طنطا» لحسين رياض وسليمان نجيب  
وكريمان.. والذى يبدو بالطبع فيلماً كوميدياً.. وكان آخر أفلام «أ. ك. م» - كما كان  
يحلو له أن يلخص اسمه - هو «الميعاد» عام ١٩٥٥ للمجدة وتحية كارويكا وصلاح  
نظمى ..

## الطبيب والراقصة

النموذج الذى تتضح فيه ملامح سينما أحمد كامل مرسى والذى نتحدث عنه اليوم، هو فيلم «البيت الكبير» الذى أخرجه عام ١٩٤٩ ومثله سليمان نجيب وزوجا لأمنية رزق.. ومثل نور ابنيهما الشابين عماد حمدي وفاخر محمد فاخر.. بينما الراقصة اللعوب التى تكاد تهدم هذا البيت السعيد هى تحية كاريوكا..

الفيلم بهذا التركيب الاساسى لشخصياته يستند إلى المفهوم الخلقى أكثر مما يعتمد على قوة البناء الدرامى. فهو أقرب إلى دعوة للأخلاق الحميدة والاستقامة لا يمكن تقييمها فنيا بمقاييسنا اليوم.. فلعلها كانت ملحة ومطلوبة لظروف ما فى عام ١٩٤٩ خصوصا بالمجتمع أو بصانع الفيلم، الذى كان مؤمنا إلى أقصى حد بأن السينما هى «رسالة اجتماعية». ولا شك فى أنه استخدم أنواته فى توصيل الرسالة. سليمان نجيب الذى كان «ارستقراطى السينما» الاول فى ذلك الحين حتى من حيث اللقب - فلقد كان يحمل رتبة البكوية فعلا - كان فى الوقت نفسه ممثلا موهوبا متدفقا وذو طبيعة خاصة جدا.. فهو دائما الشخصية المحترمة ولكن المعبرة عن انفعالها بالإداء العصبى الشديد الجاذبية. وغالبا ما كان انفعاله الزائد ينعكس فى تعبير يتردد كثيرا على لسانه فى أى موقف حيث يصف كل شئ بأنه «قوى خالص» كان يقول مثلا «سبحان الله فى طبع حضرتك.. أنت غريب قوى خالص».. وأبلغ تعبير عن هذه الشخصية جاء فى فيلم «غزل البنات» الذى مثله فى عام ١٩٤٩ نفسه، ولم تكن شخصية سليمان نجيب فيه بعيدة تماما عنها فى «البيت الكبير» فهو فى «البيت الكبير» الدكتور فؤاد الطبيب الكبير والجراح المشهور الذى يدير مستشفى يعمل فيه ابنه الطبيب الشاب عماد حمدي وحيث يعيش فى بيته الكبير الذى هو فى الواقع قصر فخم - كالعادة مع ابنه الآخر فاخر محمد فاخر الطالب فى كلية الحقوق.. والأم أمنية رزق الهانم العاقلة الرصينة التقليدية التى هى فى الوقت نفسه ابنة عم زوجها محمود بك فؤاد هذا..

تشاء المصافحة أن يحضر هذا الطبيب الكبير حفلا ساهرا خيرا اقامته «جمعية بنت النيل».. وهو نوع من النشاط الاجتماعى الذى كان سائدا بالفعل لدى هذه الطبقة «المستريحة» قبل ثورة يوليو (تموز) .. حيث يتسلى الاثرياء أحيانا بالتبرع من أجل الفقراء وهم يستمتعون بالرقص والغناء فى الوقت نفسه. فى هذه الحفلة يقف منيع محترف ليقدم بلغة عربية رصينة إلى حد الاضحاك..

«المطرب المعروف» فوقى «فى أغنية من تلحين الموسيقار محمد عبد الوهاب».. هكذا بالحرف.. ونكتشف أن المطرب «فوقى» هذا هو عبد الغنى السيد الذى كان أحد المطربين الذائعين حينذاك وهو أيضا من مدرسة عبد الوهاب، وترقص الراقصة لطيفة سعد الدين التى هى تحية كاريوكا وظفها عدد من الفتيات الجميلات فى ملابس الحريم.

فى اليوم التالى مباشرة تكون الراقصة الجميلة ذات الانوثة الطاغية - تحية كاريوكا فى عزها - فى مستشفى الدكتور فؤاد الذى لمحتة أمس فقط فى الحفلة فوضعت عينها عليه لاصطياده، فتشكو للدكتور من «مغص» وهمى، وهى تستخدم كل أسلحة الأنوثة على الرغم من مقاومة الرجل الذى يقنعها بعد الكشف بأنها لا تشكو من شئ سوى الاكتئاب.. فقول - كاذبة بالطبع- إنها حزينة على زوجها الذى مات وتركها وحيدة «بلا صاحب ولا حبيب»! وتبدأ أولى خطوات عملية اصطياد الرجل ونعلم إنها محسومة مقدما.. إذ أن المعركة الأنثوية هنا هى بين تحية كاريوكا العابثة الشهيرة من جهة وبين الزوجة وابنة العم أمينة رزق التى هى تجسيد للفضيلة من جهة أخرى.

يستخدم أحمد كامل مرسى الاضاعة الخافتة فى المشهد الذى تخلع فيه تحية كاريوكا ملابسها لكى يكشف الطبيب عليها، بحيث تبدو تفاصيل جسدها «سلويت» فهذه هى حدود الاغراء التى كان مسموحا بها خلقيا فى هذه السينما «المهذبة» !

### وسقط الطبيب

على الرغم من تماسك الطبيب الكبير العاقل فى البداية أمام اغراءات الراقصة الفاتنة.. إلا أنه سرعان ما يستسلم لدعوتها: «المسألة مسألة اعتقاد يا دكتور.. أنا مقتنعة أنك تقدر تشفينى». وفى المشهد التالى مباشرة نرى شلة من أولاد النوات يتسللون بصيد الحمام فى «نادى الصيد» فى الدقى.. وهى هواية ارسنقراطية كانت موازية لهواية «سباق الخيل» ومازال النادى نفسه موجودا وأن اختفت هذه الهواية نفسها الآن فيما اعتقد.. ولكن ما يهمنا هنا أن أعضاء النادى لا حديث لهم إلا عن العلاقة الجديدة بين الطبيب الكبير والفاتنة.. بل أنهم يقولون أيضا أن «خبر العلاقة منشور فى المجلة». ولست أدري شخصا ما إذا كانت صحافة تلك الايام تنشر فعلا أخبار هذه العلاقات الخاصة بين طبيب وراقصة وفى أى باب بالضبط !

فجأة يبدو أن المجتمع المصرى كله مشغول بهذه العلاقة الجديدة بين سليمان نجيب وتحية كاريوكا.. ففي المستشفى الذى يديره الطبيب الدكتور، نرى ابنه الطبيب الشاب المستقيم عماد حمدى يقرأ خبر حب أبيه للراقصة فى مجلة «آخر ساعة».. بينما نرى الاب نفسه ساهرا مع الراقصة لطيفة فى بيتها حتى العاشرة والثلاث - لأن المخرج حرص على أن يرينا ساعة الحائط - فى الوقت الذى اتصل بالأسرة ليبلغها كاذبا بأنه فى «كلوب محمد على» الذى كان مقر الطبقة الراقية حينذاك.. ونسمع تعليقاً ساخراً من ابنه فاخر فاخر طالب الحقوق يقول: «ان النوم المبكر من شروط الصحة».

فى هذا الجو العائلى الساذج والبرئ تسير احداث «البيت الكبير» فالخادم المعجوز عم عبد الرحيم الذى يلعبه عبد الوارث عسر يراقب التغيرات التى طرأت على العائلة المستقرة وعلى سيده الكبير - أى البك أو الباشا - أى سليمان نجيب من نون أن يقول شيئاً.. ولكن معالم الحسرة واضحة على وجهه نون أى كلام.. وهنا نلاحظ هذه الملاحظة المدهشة بالنسبة لهذا الممثل الغريب عبد الوارث عسر.. وهى أنه كان دائماً عجوزاً فى كل أفلامه.. سواء فى هذا الفيلم عام ١٩٤٩، أو حتى فى أفلام عبد الوهاب المبكرة جداً، حيث كان يلعب نور أبيه مثلاً فى «يحيى الحب».. فهل أن عبد الوارث عسر هذا لم يكن شاباً أبداً فى يوم من الايام؟ وهل يمكن أن يكون قد ولد عجوزاً هكذا منذ ولادته .

### غرائب سينما زمان

أغرب مشاهد هذا الفيلم هو المناقشة العلمية الحامية بين طلبة كلية الحقوق حول موقف الشريعة من تعدد الزوجات.. والتى يشترك فيه فاخر فاخر ابن سليمان نجيب الذى لا يعلم حتى الآن أن أباه تزوج تحية كاريوكا.. وكان زملاؤه طلبة الحقوق يناقشون المشكلة بحماسة فى فناء الكلية ثم يتدخل أستاذهم نفسه زكى إبراهيم مؤكداً أن الاسلام حسم هذا الامر بوضع ضوابط قاسية على تعدد الزوجات بنص: «فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة»..

لكن الأعجب من هذا المشهد.. مشهد آخر فى فناء الجامعة أيضاً للطلبة وهم يناقشون علناً وبحماسة شديدة خبر زواج الطبيب من الراقصة اللعوب.. بل أن الفيلم يتماهى أكثر، حين يقوم «المانشيت» الرئيسى لجريدة «أخبار اليوم» يقول



بالخط العريض «السيدة التى رقصت فى حفل بنت النيل تتزوج الدكتور فؤاد».. ولنا أن نتخيل أن «أخبار اليوم» نشرت بالفعل عنوانا كهذا على صدر صفحاتها الأولى.. بل لنا أن نتخيل بلدا أهم قضية خاصة تشغله، هى هذه القضية.

تصل الاخبار بالطبع الزوجة العاقلة أمينة رزق التى تتمسك بهدونها حفاظا على استقرار البيت ومستقبل الاولاد فتكتفى بطلب الطلاق.. بينما يكون الزوج الدكتور فؤاد قد غرق تماما فى بحار التعميم مع تحية كاريوكا: الخمر والسهر كل ليلة مع «شلتها» الفاسدة التى تضم عددا من النساء والرجال منهم المطرب عبد الغنى السيد - أو «فوفى»- وسعيد أبو بكر الذى مثل الشخصية الكوميديّة الوحيدة فى الفيلم.. والواقع أنه جو ظريف فعلا وممتع، لابد من أن يذهب إليه سليمان نجيب فعلا ويترك أمينة رزق.. وهذه هى مشكلة هذه الأفلام التى تتصور إنها تدافع عن مكارم الاخلاق.. بينما هى تشجع وتحرض على إغتراف اللذات!

بعد عشرين يوما من الولايم المتصلة يكتشف الدكتور سليمان فجأة أنه عاجز عن استقبال صديقه الجراح الفرنسى الكبير «الدكتور بيير». فى الوقت الذى يسود الحزن بيته حيث يفتقد ابنه عماد حمدي وفاخر فاخر وجود الأب.. وإذا بخادمهما العجوز عبد الوارث عسر يقدم فنجان قهوة لأحدهما قائلا له : «عملت لك فنجان قهوة يعدل الدماغ.. اتفضل يا بن سيدى»، ولقد تأملت عبارة «يا بن سيدى» هذه كثيرا، فذهلت من تكريس علاقة السيد بالخادم فى السينما المصرية بحجة الوفاء ومراعاة القيلم «والاصول».. فهى عبارة يتبرع بها الخادم من نون مناسبة ليؤكد عبويته التى يبدو معتزا بها جدا! بل وفخور أيضا! وكأن الخادم ليس عاملا شريفا بأجر لدى سيد ما.. وإنما هو «عبد» لابد من أن يكون ذليلاً متطوعا بالخضوع إلى هذا الحد! ونسمع فى الوقت نفسه حديثا فى الراديو ينصح الزوجات بعدم التسرع بطلب الطلاق.. وكأن كل أجهزة الدولة من صحافة إلى اذاعة أحست بأن هناك مشكلة ما بين سليمان نجيب وزوجته السيدة أمينة رزق.. فسارعت كلها إلى المشاركة فى الحل!

لكن هذا كله لا يحول بالطبع نون استمرار انهيار الموقف.. فتحية كاريوكا تواصل سهراتها العابثة.. والدكتور فؤاد يواصل إهمال عمله إلى حد يتسبب فى موت أحد مرضاه.. فيبدأ الإحساس بالنتم ومراجعة نفسه.. فيتمرد فى لحظة صحوّة على تحية كاريوكا ويتركها ويعود إلى «البيت الكبير» والمذهل الذى لم أجد له

ضرورة ولا تفسيراً.. أنه وجد أن مختار عثمان الذي هو ابن خالة زوجته أمينة رزق، قد بدأ يحوم حولها - وهى فى هذه السن، وأم لرجلين لكى تتزوجها!. فلقد كان يحبها فى شبابه، ولكنها فضلت عليه سليمان نجيب.

وعندما يفاجأ الخادم عبد الوارث عسر بعودة الدكتور فؤاد إلى المنزل يسرع بإبلاغ الخبر لأهل البيت بأن «سيدة» قد عاد ..

وعندما يسألونه: «سيدك مين؟» يقول بمسكنة مازوكية شاذة ووجهه فى الأرض: «سيدى البيه.. يعنى سيدى فؤاد بيه.. هو أنا لى سيد غيره؟» فهذا رجل يتغزل بعبوديته لسيدة متمتعا، فالفيلم يتصور بذلك أنه يؤكد قيم الوفاء والاخلاص.. ولكن مثل هذه القيم الذليلة هى التى ترسخ لدى المشاهد العادى..

### نهاية سعيدة

عندما يقرر سليمان نجيب طلاق تحية كاريوكا تصبح المشكلة هى أن يدفع لها عشرين ألفاً جنيه كمؤخر صداق.. وهو مبلغ خيالى بحسابات عام ١٩٤٩.. إنما زوجته الوفية أمينة رزق - ولاحظ إنها ابنة عمه أيضاً- تدبر حيلة نكية مع ابن خالتها الشهم مختار عثمان - الذى رأيناه يسعى منذ قليل للزواج منها - فيراقب هذا الأخير تحية كاريوكا حتى يضبطها متلبسة مع عشيق آخر، وبالصور أيضاً..

وعندما تذهب تحية كاريوكا إلى البيت الكبير لتطلب العشرين ألف جنيه مؤخر الصداق، تبرز لها أمينة رزق صور خيانتها مع عشيقها فريد بك وتهدها بنشرها.. فتصعق تحية كاريوكا وتسلم على الفور صك زواجها من فؤاد بك وتتنازل عن مطالبها.. وتترك القصر قائلة لامينة رزق: «أمينة هانم.. أنا خارجة دلوقتى وسأبى بين ايديكى شرفى واسمى». «فتقول لها أمينة رزق بملانكية: «فى الحفظ والصون».

هكذا يعود فؤاد بك الذى هو سليمان نجيب إلى زوجته وابنة عمه أمينة رزق ويقترح عليها أن «نقعد شوية فى عزيتنا فى بنها ونستمع بحياة الريف»، فكما قلت مرارا فى هذا الباب أن كل «بك» أو «باشا» فى هذه الافلام لابد من أن يملك «عزبة»! والجميع يعوبون سعداء دائما. وليست هناك أى مشكلة.

## «سوير ماركت» .. البحث عن «شامبو للكلب».. تلك هي المشكلة !

تدخل فتاة صغيرة تحمل كلباً أنيقاً إلى «السوير ماركت» الممتلئ بكل البضائع من كل نوع فتسأل البائعة : «عندكم شامبو للكلب بتاعى ؟ » .. فتدهش البائعة فى البداية، ثم تهز رأسها بالنفى.. ولكن الفتاة الصغيرة لا تستسلم... فلا بد أن تجد حلاً لهذه المشكلة الخطيرة : البحث عن «شامبو» لكلبها الجميل.. فتسأل بإصرار مزعور : طيب أعمل إيه ؟

وتزداد دهشة البائعة أكثر وهى تنظف رفوف السوير ماركت، فتتهز كتفها قائلة :  
«ما أعرفش!» .

وهذا موقف بسيط جداً وعابر أصبح ممكناً أن يحدث كل يوم فى أى سوير ماركت من التى أصبحت تملأ حياتنا كلها وحتى الحوارى الضيقة.. ويمكن أن تجد فيها كل شئ، ما عدا الأشياء الضرورية فعلاً.. ولذلك فمن الطبيعى أن تبحث فتاة صغيرة عن «الشامبو» ليس لها.. وإنما للكلب.. لأنها لابد تعرف أنه موجود فعلاً فى هذا البلد ولكن ربما فى السوير ماركت المجاور. ولابد أن نمط الحياة الاستهلاكية الحديثة المرفهة وإعلانات التليفزيون وأشياء عديدة أخرى .. أفهمت هذه الفتاة أنه بعد أن توافرت كل أنواع الشامبو المناسبة لها شخصياً، والحمد لله.. أصبح شامبو الكلب أيضاً ضرورة حيوية.. لأن الكلب فى هذه الحالة يمكن أن يتعرض للاكتئاب .

### تفاصيل صغيرة

ولكن هذا الموقف اليومى العابر أصبح له دلالة مهمة جداً عندما يصبح مشهداً شديد الذكاء والتركيز والتلخيص لأشياء كثيرة فى فيلم «سوير ماركت».. ولابد أن

مؤلفه عاصم توفيق كتبه بخبث شديد وبطريقته الهادئة التي تضرب - كالعادة - تحت الجلد وليس فوقه ويدون أى زعيق.. ثم نقّذه مخرجه محمد خان بطريقته العبقرية فى التعامل مع الناس والشوارع والأسواق والبيوت الضيقة والصعاليك الذين يعيشون على هامش المدينة.. والتي يبدو فيها أن المثليين لا يمثلون وأنه ليست هناك كاميرا وتصوير، وإنما هذا كله واقع حى قائم على التفاصيل الصغيرة التي تمر بها يومياً، فلا نأخذ فى بالنا منها.. وحتى يحس المتفرج العادى الذى تعود على أميتاب باتشان والمصارع الذى يقهر الشيطان.. أنه لا شىء يحدث فى أفلام محمد خان .. بينما كل ما يحدث خطير جداً، ولكننا نحن كالعادة - الذين لا نأخذ بالنا ..

البائعة فى السوبر ماركت هى نجلاء فتحي.. مطلقة شابة جميلة، ولكنها تعيش حياتها كلها لابنتها المشاغبة التي أصبحت الآن فى الثالثة عشرة.. وأبوها العجوز محمد توفيق الذى يقضى أيامه فى الصلاة أو لعب الطاولة فى بيت مصرى جميل من البيوت التي كانت بها «بلكونات» يمكن أن تجلس فيها بهوء ساعة العصرى.. أما زوجها نبيل الطغاوى فقد عاد الآن مليونيراً بعد أن طلقها منذ عشر سنوات عاشها فى الكويت وتزوج امرأة أخرى.. وهو لا يريد الآن إلا أن يرى ابنته بين وقت وآخر وهذا حقه ..

فى الشقة المجاورة مباشرة فى البيت المصرى القديم يعود ممثلوح عبد العليم العازف الشاب الذى درس فى الكونسرفتوار حاملاً «أشياء الصغيرة» واسطوانات بيتهوفن، والذي تربى طوال عمره مع نجلاء فتحي كجيران، وأصبحا الآن صديقين أقرب إلى الأشقاء يتبادلان الإحباطات والهموم بعد أن «باط» كل شىء حلما به.. فهذا الشاب الذى درس الفن كما يجب والذي يسمع «كارمينا بورانو» لم يجد عملاً كعازف بيانو إلا فى «بار» فندق خمس نجوم.. وزوجته عايذة رياض التي درست الباليه لا تجد عملاً تساعد به على «المعيش» فى بلد تقنح معهداً للباليه ولكن تتسنى فقط أن يكون فيها الباليه نفسه.. والزوجة تلح على زوجها أن يتركها ترقص فى فرقة فنون شعبية فى فنادق الخمس نجوم هي الأخرى وأن يلتحق هو بفرقة تعزف فى الأفراح ليكسب الاثنان ما يكفى على الأقل للعثور على شقة مستقلة يمارسان فيها حياتهما بدلاً من الزنقة فى بيت أختها البشعة التي لا تطيق الفن ولا زوج أختها ولا بيتهوفن شخصياً ! .

النتيجة الطبيعية إذن أن يحمل عازف البيانو الشاب شنته هدمه فى لحظة

غضب ويهرب إلى بيت أمه حيث يأكل «اللفت المخل» الذى تمنعه عنه زوجته ويسمع «كارمينا بورانو» على مزاجه.. ثم فى الليل يعزف البيانو للبكوات السهرانين فى فندق الخمس نجوم.. وحيث يتعرف هناك على الجراح الكبير «عادل أنهم» الذى لا يتوقف عن الإستمتاع بالحياة بمعدل فتاة جميلة كل يوم. وتتأشا علاقة صداقة جميلة بين الشاب والكهل الذى هو فى أعماقه عاشق للفن كوسيلة أخرى من وسائل الاستمتاع وتجميل الحياة.. وهو يمارس حتى عمله كجراح كبير بروح وأسلوب الفنان الذى يخلص لكل شيء ويصنعه بإتقان.. فإذا كان الطب مهنة إنسانية. فالفلوس أيضاً متعة إنسانية.. وهى تجعلك قادراً على شراء كل المتع الأخرى بل وكل الناس أيضاً لو أردت .. الكبار والصغار معا.. ورغم أن عازف البيانو الشاب يرفض هذه الفلسفة ويقاومها حتى آخر لحظة.. إلا أن من حقه أيضاً أن يحلم هو الآخر بهذا العالم الوردى الذى يعيشه الجراح الذى يستثمر فى السوق أربعين مليون جنيه والذى صحبه إليه ذات مرة.. ويجرب الشاب دخول هذا العالم ليحقق أى شيء.. بالضبط كما يحاول الجراح المليونير أن يتعلم عزف البيانو.. ولكن محاولة التزاوج بين هذين العالمين تفشل.. ليس لأنهما متناقضان فى تركيبتهما الأصلية فقط.. وإنما أيضاً لأن كل شيء بمنطق الجراح له ثمن.. وهو فى النهاية يستدرج الفنان ليحضر له جارته بائعة السوير ماركت الجميلة .

الحق المشروع لنبييل الحلقاوى الزوج السابق لنجلاء فتحى فى رؤية ابنته بين وقت وآخر.. ينتهى إلى أن تقع الطفلة فجأة فى حب أبيها الذى لا تكاد تعرفه لأنه تركها إلى الكويت من عشر سنوات.. ولكن ليس لأنها اكتشفت لها أبا.. وإنما لأنه صاحبها مرة إلى فندق فخم.. ومرة ثانية إلى شقته الهائلة.. ومرة ثالثة إلى «الديسكو».. واشترى لها فساتين وحاجات.. ودفع ١٥ ألف جنيه تحت حساب عملية جراحية لها ويؤمن أى تردد.. وعندما دخلت الطفلة عش العنكبوت الناعم بذأت تلاحظ مؤخراً أن أمها بائعة السوير ماركت فقيرة.. بل وبدأت تكتشف حتى أن زوجة أبيها هى ست لطيفة ولا مانع من أن تسميها «ماما» أيضاً.. وهنا كانت الكارثة حينما وجدت الأم الحقيقية أنها فقدت حتى ابنتها الطفلة التى لم تستطع مقاومة إغراء الفلوس والفساتين والفنادق الفايف ستارز.. فانفجرت نجلاء فتحى وصفعت ابنتها ويكت فى مشهد رائع.. ولكن هل يمكن حقاً أن نلوم الطفلة ؟ قبل أن نجيب ببساطة ولكى نرضى ضمائرنا.. علينا أن نتذكر هنا الفتاة الصغيرة التى ذهبت إلى السوير

ماركت لتبحث عن شامبو للكلب !

بعد إحباط ممروح عبد العليم عازف البيانو.. وإحباط نجلاء فتحى.. يلتقى الخطان المتوازيان عندما يذهب هو إلى بيت أمه مرة أخرى فيجد الشقة المجاورة مغلقة.. ويعرف أن «عم عبده» والد نجلاء العجوز قد مات بهدوء.. وفقدت المسكينة آخر ما تبقى لها من خطوط الدفاع والتماسك.. فالأب العجوز ليس مجرد أب.. وإنما هو عالم قيم قديم يتساقط.. والابنة الوحيدة التى هى الأمل الوحيد الباقى للمستقبل.. يتم شراؤه بفستان وفسحة فى فندق.. والأم نفسها - نجلاء فتحى - مازالت شابة وزى القمر ومرغوبة.. فما هي المشكلة ؟

فى المشهد الأخير شديد الجمال والقسوة كصفعة على وجوهنا جميعا.. يعود ممروح عبد العليم للعزف على البيانو.. ويلوح له الجراح المليونير عادل أدهم محبباً كالعادة.. ويرفع العازف رأسه قليلاً ليرى من التى معه هذه الليلة.. فيجدها نجلاء فتحى.. أخته وصديقتها التى تربي معها فى البيت المصرى القديم الجميل والتى كانت تقاوم معه ويتبادلان الأحزان.. ولكنها الآن فى بار الفندق ذى النجوم الخمس.. أنيقة مجلوة كالقمر مع أول آثار «النعمة».. حتى لو كانت فى عينيها تلك النظرة المكسورة مثل كعب حدائها الذى انكسر فمشيت تعرج على قدم واحدة ..

### نسيج الدانتيل !

«سوبر ماركت» عمل جميل جداً وراق، مشغول من كاتب السيناريو عاصم توفيق والمخرج محمد خان كنسيج «الدانتيل» الرقيق، ولكن الموشى بالحزن.. وهو نوع من السينما المختلفة تماماً والتي ليست لها علاقة بكل ما نخجل منه إلى درجة الزهق فى السينما المصرية، ومثل كل أفلام المخرج الموهوب جداً والذى أصبح «حالة خاصة» مخدم خان الاكتشاف الجديد الذى يقمه هذه المرة هو المصور الجديد كمال عبد العزيز الذى يدهشنا فى أول أفلامه بهذه الحساسية الشعرية العالية فى التعبير عن الموقف بالضوء واللون والظل.. ثم فى الفيلم تمثيل رائع من كل الناس : نجلاء فتحى التى تطورت جدا إلى التعبير باللفتة والنظرة والحس الداخلى الهادئ.. وهو أصعب أنواع التمثيل ولا أزياء ولا زركشة ولا مكياج ولا رقص وغناء ويرانيط.. وعادل أدهم الذى نجح باقتدار الغول العجوز الخبير فى تقديم «دكتور عزمى» كإحدى أجمل وأقوى شخصيات السينما المصرية على الإطلاق وأكثرها جانبية.. وممروح عبد



لقطة من فيلم «سوبر ماركت» - إخراج محمد خان

العليم الذي يكشف عن ممثل قوى فى داخله مشحون بالحياة والصعوبة.. ولكن فى «سوبر ماركت» بعض الأشياء العبيطة مثل حكاية شنطة الفلوس المسروقة التى جاءت وذهبت معنا طوال الفيلم كالنكتة التى لا يفهمها أحد ومثل بعض لقطات الحركة البطيئة لسير المرور فى الشوارع وبعض نقلات المونتاج القفلة السريعة بلا مبرر إلا مجرد استعراض الصنعة.. ويبدو أن «اللمسة الشاهينية» وصلت إلى محمد خان أيضاً بعد خبرى بشارة فى «كابوريا» فى الوقت الذى نطالب يوسف شاهين نفسه بالتوقف عنها. ثم - بصراحة - الطفلة الكئيبة الجامدة التى أضفت مزيداً من التعاسة والإيقاع البارد لأنها شخصية محورية جداً فى الفيلم .. والآن فهناك سيدة محترمة جداً وشجاعة عندما فكرت فى الإنتاج لأول مرة أنفقت فلوسها على عمل فنى شديد الرقى والتحضر والتقدم مثل «سوبر ماركت»، أنا شخصياً مبهور به إلى أقصى حد ومستعد لأن أدافع عنه وعن كل أفلام الشبان الجدد بحياتى.. ولكن الأفلام لا تصنع من أجلى لا أنا ولا عشرة مثلى.. نحن نريد لهذه السينما الراقية أن تصل إلى الناس أيضاً، ولو خطوة خطوة، ومن خلال معاناة طويلة لنواجه تدريجياً سقوط هؤلاء الناس تماماً فى برائن السينما الرديئة.. ولأن خطيئة النزول إلى مستوى غرائز المتفرج المتخلف المشخن بالجراح.. لا تقل عنها خطيئة التعالى عليه وتجاهله من أجل صنع «سينما خاصة» مهما كانت على عيني وعلى رأسى.. والسؤال الخطير الذى يثيره «سوبر ماركت» هو : هل هناك صيغة أو حل وسط ما، يتوصل إليه هؤلاء الشبان الموهوبون؟.. أنا أقول ممكن.. إذا كان شامبو الكلب نفسه موجوداً !!

## كوميديا المخرج فطين عبد الوهاب (٢) «عائلة زيزي»، والمصائب المضحكة!

فيلم «عائلة زيزي» نموذج لكوميديا فطين عبد الوهاب التي اصطلاحنا على تسميتها «الكوميديا الراقية».. والواقع أنه كان يجب أن نسميها «راقية جدا» لو كنا نعلم مسبقا مدى التخلف الذي وصلت إليه أفلامنا الكوميدية، إذا كانت موجودة أصلاً.. النموذج هذه المرة هو «الكوميديا العائلة» الذي غلب على أفلام فطين عبد الوهاب في مرحلة النضج التي تطور نفسه إليها بعد مرحلة اسماعيل ياسين.. ولا نقصد بهذا أن هذه المرحلة مرفوضة في ذاتها، ولكنها المرحلة التي كان النجم الكوميدي يفرض فيها مواصفاته على الأفلام، والتي تجاوزها فطين عبد الوهاب شيئاً فشيئاً إلى «كوميديا المخرج».. أي الكوميديا التي يفرض فيها هو أسلوبه في فهم كوميديا السينما، فلا يبقى مجرد ظل للنجم الكوميدي، بل يملك هو نفسه اكتشاف الجوانب الكوميدية عند نجوم عابدين، لم يكن معروفا أنهم يملكون هذه الموهبة.. في «عائلة زيزي» مثلاً، نحن نضحك مع سعاد حسني وأحمد رمزي وعقيلة راتب والطفلة أكرام عزو، وهم ممثلون ليسوا كومبيين أساساً، أكثر مما نضحك مع فؤاد المهندس الممثل الوحيد في الفيلم المحترف كوميديا. ربما لأنه يلجأ إلى «ما هو مطلوب منه» من مبالغة في الأداء المفترض أن يضحك الناس، بينما تتبع الكوميديا تلقائياً من «الممثل العادي» حين يضعه المخرج المتمكن من أنواته في الموقف البارع حيث تتولد الضحكة من تناقضات هذا الموقف أو مفارقاته، وذلك بضحكة هادئة أو «تحت الجلد»، ومن نون الصخب الشديد والحركات الكاريكاتيرية التي اشتهر بها فؤاد المهندس ككوميديان محترفين، ومن هذه المفارقة نفسها، أي ابداع النكتة من الممثل الذي لا نتوقع منه ذلك، تتبع قيمة ما أضافه فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا



فى السينما المصرية.. أى مدرسة الضحك من العادى والمألوف والذى هو أصعب بالطبع وأكثر براعة من حشد ممثلين تعود المشاهد أن يضحك بمجرد ظهورهم، وحتى قبل أن يصنعوا أى شئ يضحك، ويمكن أن نقول أيضاً أن ما كان يفضلهُ فطين عبد الوهاب هو «كوميديا التحديات»..

القصة والسيناريو اللذان كتبهما لوسيان لامير وهو أجنبى متمصر كان يعمل فى «دولار فيلم» إحدى شركات السينما المصرية الكبيرة حينذاك ومارس الكتابة فى عدة أفلام - لايوحيان بنى كوميديا ولا بنى فيلم أصلاً.. فالقصة عن عائلة مصرية عادية جداً، بعلاقاتها اليومية المألوفة سواء فيما بين أفرادها أو مع الآخرين.. وطموحات أفراد هذه الأسرة وأحلامهم وقصص حبهم الصغيرة لا تحمل أى أحداث خارقة أو «قرعات».. ولكن غرابة طابع كل فرد من أفراد هذه العائلة وسلوكها المندفع من أجل تحقيق أحلامه، وسيطرة الصنعة عند مخرج الفيلم، هى التى تضع كلا منهم فى المواقف والمفارقات الغريبة التى تتولد منها الكوميديا العقلية التى أفضل أن أسميها «الهادئة».. بمعنى أنها لا تعتمد على الغرائب والمبالغات التى تعودنا أن ترتبط بها الفكرة الكوميديّة، كما لا تلجأ إلى «الزعيق» والصخب، إلا فيما يتعلق بشخصية فؤاد المهندس كما قلت.. وهى مسألة مرتبطة فى تقديرى بأسلوبه الشخصى فى الأداء الذى استخدمه فى كل أفلامه ومسرحياته، ولم يشأ المخرج لسبب ما أن يغيره أو يسيطر عليه، ربما باعتباره «لونا» اشتهر به عند الناس ولا بأس من استخدامه كما هو لمضاعفة فرص الضحك، بين عناصر أخرى أكثر هدوءاً وعقلانية يتحكم فيها المخرج أكثر ليحقق أسلوبه الخاص.

### الممثلون

هنا لا يمكن اغفال عنصر الحوار الذى كتبه السيد بدير، أحد أساتذة الكتابة السينمائية فى كل مجال، والذى كان يملك حساً كوميدياً، فى كتابة الجملة القصيرة اللاذعة التى ربما تشكل هى نفسها موقفاً كوميدياً شديد الذكاء، وحيث لا تقل أهمية هذا الحوار اللاذع فى الفيلم الكوميدى عن أهمية الحس الساخر لدى المخرج نفسه وتبقى بعد ذلك أدوات التوصيل: الممثلون الذين لابد من أن يكونوا على درجة ما من القابلية وخفة الروح، وإلا افسدوا كل شئ.. وهو ما كان متوافراً بالطبع فى هذا الفيلم عند سعاد حسنى وأحمد رمزى وكل منهما كان يشكل «حالة شاذة» من

القبول أو «الكاريزما» عند الناس..

«عائلة زيزى» الذى أخرجه فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٢، قدم أيضا وجهين جديدين هما محمد سلطان الذى مثل عدة أفلام قبل أن يتحول إلى ملحن الآن، وإيلى شعير التى كانت عارضة أزياء ممشوقة القوام وتملك جمالا شديدا البرودة لسبب غامض، والاثنتان يفتقدان أى جانبية من أى نوع على الرغم من الوسامة الواضحة لمحمد سلطان ومن جمال المقاييس عند إيلى شعير، وهما فى هذا الفيلم، النقيض الحى لسعاد حسنى وأحمد رمزى من حيث القابلية عند الناس والسخونة التى يمكن أن يبعثها ممثل ما بمجرد ظهور وجهه على الشاشة فهذه مسألة لا يمكن تحليلها أو تفسيرها بأى مقياس فنى أو حتى موضوعى، لأن لا علاقة لها حتى بموهبة التمثيل نفسها، فلا يمكن أن يزعم أحد أن أحمد رمزى كان ممثلا عظيما إلى هذا الحد، ومع ذلك كان- وربما مازال بالنسبة للأجيال التى شاهدته- من أحب الممثلين الينا جميعا، ودعك من سعاد حسنى التى، فضلا عن كونها ممثلة لا تخضع موهبتها لأى نقاش، إلا أن سرها الأهم كان فى الحرارة والحيوية والتوهج الداخلى الذين تصل من خلالها فوراً إلى قلوب المشاهدين، وهى مسائل لا يمكن تفسيرها إلا «بالمحنة الإلهية» التى يملكها بعض الناس من نون غيرهم، حتى فى التعامل العادى خارج أى فن، لأنه كم من الممثلات القديرات لم يجدن أى استجابة عند جمهور لا يمكن ارغامه على حب أحد!

فى «عائلة زيزى» أيضا ممثلان من جيل آخر يمتلكان هذه الجاذبية والقابلية لدى الجمهور: عقيلة راتب التى بدأت مطربة فى بدايات مبكرة جدا فى السينما المصرية ثم اقتصررت على التمثيل حتى بعدما تقدم بها السن واكتسبت جاذبية أكبر لدى جمهور التلفزيون، عندما مثلت مسلسل «عادات وتقاليد».. وهى هنا تلعب دور الأم لأربعة أبناء وتعانى الكثير من مشاكلهم، إنما بالأسلوب الكوميدي الطريف الذى برع فيه فطين عبد الوهاب، وفى المقابل، هناك عدلى كاسب الذى كانوا يستغلون قامته المديدة فى أداء أنوار الرجل الفظ الاقرب إلى الشر، ولكن كما قلنا، يوظفه فطين عبد الوهاب هنا توظيفا مختلفا فى دور الأب الطيب الطريف اللبلى شعير والذى يسخر من ولعها برياضة «البوجا» بقدر كبير من خفة الظل كان يملكها هذا الممثل الضخم، ومن المفارقة بين جسده العملاق وتصرفاته الطفولية تتبع الكوميديا، وهى مفارقة تكررت كثيرا فى السينما الكوميدية مع الممثلين نوى الاجساد الضخمة التى قد

توحى بالعنف أو الشراسة، وذلك حين يلعب المخرج الذكى على ما يخفونه وراء ضخامتهم هذه من براعة وطيبة وخفة روح أقرب إلى السذاجة أحيانا.. ممثلون أمثال رياض القصبجي وحسن فايق وسيد بدير ومحمد رضا، وصلا إلى نموذج يوسف داود الآن ..

### الاسلوب السينمائى

لأن أهم اضافات فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا السينمائية أنه جعلها «سينمائية» أولا، بمعنى أنه نقلها من تقاليد الكوميديا المسرحية التى كانت سائدة قبله وذلك من فيلم إلى فيلم، وأعنى من الاعتماد على النجم الناجح ولكن الذى يعتمد على الحوار غالبا وعلى «لازماته» المكررة التى عرفه بها الناس، وعلى التعبير بجسده فيما يقترب من «الاسكتشات» التى قد لا يربطها سياق درامى متماسك، إلى تطويع هذه المفردات نفسها للغة السينما بقدر الامكان.. فنحن ندخل إلى فيلم «عائلة زيزى» مدخلا سينمائيا تماما..

يستخدم الفيلم أولا أسلوب «الناريتور» أى الراوى أو المعلق، حيث نرى الأحداث بالصورة خلال صوت يحكيها لنا أو يعلق عليها من خارج الصورة، وهو أسلوب سينمائى لا نتصور امكان استخدامه فى المسرح مثلا.. ومن بين شخصيات الأسرة الخمس: الأم عقليلة راتب وأبنائها الاربعة، يختار الفيلم أن يكون الراوى أصغر هؤلاء الأبناء بالذات: الطفلة زيزى نفسها التى يحمل الفيلم اسمها، والتى لا تتجاوز السبع أو الثمانى سنوات من العمر، وليست هى الشخصية المحورية فى الأحداث، ولكنها مجرد المشاهدة على ما يحدث حولها من مغامرات اشقائها اللامنتطقية، وهى تعيد روايتها لنا من وجهة نظر طفلة قد تكون هى الطرف «العقل» على الرغم من ذلك، فى هذه العائلة الغريبة، ومن هنا تتضاعف المفارقة الساخرة، حين نجد أن صغرى أفراد الأسرة هى التى تنتقد سلوك الكبار، وفى الوقت نفسه يؤكد الفيلم من خلال وجهة نظر الطفلة، على أن ما سوف نراه هو عبث أطفال - حتى لو جاء من قبل كبار - ولكنه مثير للاضحاك..

الاسلوب السينمائى الآخر المبتكر هو أن الكاميرا تصبح هى بالفعل العين الثانية التى نرى بها الفيلم، حين تصبحنا مع الطفلة زيزى لندخل بيت عائلتها.. بدءا من شوارع حي مصر الجديدة النظيفة الهادئة.. إلى البيت الذى هو أقرب إلى «الفيللا»

الفخمة كالعادة. والكاميرا مع صوت «زيزى» تقدم لنا كل تفاصيل البيت تمهيدا للتعرف إلى سكانه.. وهو أسلوب لتقديم الشخصيات والتعريف بهم مباشرة عن طريق - «الراوي» لأن أحدى وظائفه - أى الراوى - هى اختزال المعلومات بقدر الامكان للتركيز على الاحداث الرئيسية..

فعندما تقول لنا زيزى أن هذه حجرة أخوها الأكبر «سبعاوى» ويلعب بوره فؤاد المهندس- وهو اسم اعتقد أن قطين عبد الوهاب أراد به مداعبة مساعده الذى أصبح مخرجا الآن أحمد السبعاوى- فإن الكاميرا تعرض لنا تفاصيل الحجرة التى تحتلها ماكينة غربية يحاول بها سبعاوى المهندس المخبول اختراع طريقة جديدة لصنع النسيج.. نكون قد تعرفنا مقدما ويقل قدر من المعلومات على تركيبة أحدى الشخصيات الاساسية فى الفيلم، ثم ندخل غرفة أخرى تملأ جدرانها صور الفتيات، وتسودها الفوضى، ونسمع أنها حجرة الأخ الثانى سامى ويلعب الدور أحمد رمزى الطالب بكلية التجارة والذى لا يشغله شىء إلا مطاردة الفتيات وهنا نرى أحمد رمزى نفسه جالسا إلى مكتبه، وعندما تقترب الكاميرا منه يتسمم لها غامزا بعينه - أى لنا نحن المشاهدين- عندما تقدمه لنا أخته زيزى.. وهنا كسر للإيهام .

على طريقة «بريخت»، وكأن الممثل يعرف أن هناك كاميرا تصوره وتقدمه للمشاهدين فى فيلم يجرى تصويره..

أما الأخت الثالثة «لزيزى»، فهى سناء - سعاد حسنى - الفتاة الجميلة التى تحلم بالتمثيل بأى شكل، والتى تمثل لأختها زيزى، والتى كان دورها كراوية بالصوت فقط قد انتهى، ها هى تبدأ بتأدية دورها العادى كشخصية فى الفيلم الذى تبدأ فى متابعة أحداثه مباشرة ومن نون حاجة إلى «الراوي».

هذا المدخل السينمائى لأحداث الفيلم هو نموذج مهم جدا - على الرغم من قصره - للتأكيد على تجذير قطين عبد الوهاب المستمر لأدواته فى الكوميديا مستخدما مفردات السينما..

ثم يدخل قطين عبد الوهاب السينما نفسها كموضوع أساسى من موضوعات الفيلم، عبر المخرج السينمائى الشاب الوسيم «يوسف حسين» ويلعب بوره محمد سلطان حين نراه فى أحد المحلات العامة يناقش كاتب سيناريو ويعرض عليه فكرة فيلم جديد.. هنا، يسخر قطين عبد الوهاب المخرج وسيد بدير كاتب الحوار، من مليونيرات السينما المصرية المكررة، حين نسمع - عبر المشاهد السينمائية - كاتب

السيناريو يروى للمخرج فكرة تقوم على «استبدال طفلة وليدة لناظر العزية بطفلة وليدة أخرى.. وفيما بعد تتعرف إليها أمها التي فقدتها لسنوات، من علامة في كتفها.. فيعلق المخرج - الذي هو محمد سلطان فى الفيلم - بأنها فكرة قديمة تكررت عشرات المرات فى السينما.. وتستمر السخرية حين يقول كاتب السيناريو النصاب: «عندى موضوع جديد.. لسه شايفه امبارح فى سينما كايرو!..» فهنا تهكم لازع من سيد بدير، من الذين يسرقون أفكار السينما المصرية من الافلام الاجنبية بوقاحة شديدة تحت شعار «الاقتباس».. ولأن سعاد حسنى هالوية التمثيل تجلس فى المحل العام نفسه مع بعض صديقاتها وترى المخرج الوسيم، فإنها تفعل المستحيل لتلفت نظره على يكتشفها كوجه جديد.. ويلتقط المخرج الفرصة بدوره لمحاولة اصطباح هذه الفتاة الجميلة التى لا ترفع عينها عنه، فيقول لكاتب السيناريو: «تقرر تألف لى دلوقتى سيناريو صغير لواحد عايز يتعرف على واحدة فى مكان عام؟..» وعندما يقترح كاتب السيناريو شيئا سخيفا يقول المخرج: «ما دام المسألة مسألة اقتباس.. أنا حقتبس دلوقتى مشهد شففته فى فيلم مصرى.. ثم يطلب من «الجرسون» أن يستدعى سعاد حسنى لترد على التليفون.. وعندما تذهب إلى كابينه» التليفون.. يحدثها المخرج من «الكابينه» المجاورة - ويصوته المباشر طبعا - ومن دون مناسبة، يبلغها بحيلة اكتشافها للسينما ويحدد لها موعدا للقاءه غدا فى مكتبه.. هذه الحيلة الظريفة قدمها فطين عبد الوهاب نفسه فى فيلم «الزوجة رقم ١٢» الذى قدمه قبل عام، وبالتحديد عام ١٩٦٢.. ولكنه يضيف إليها هنا إن الفتاة الشقية سعاد حسنى اكتشفت الحيلة فورا بالطبع، فهى تعلم أن المخرج يوسف حسين - محمد سلطان - الذى يظن نفسه ذكياً، يحدثها بنفسه من الكابينه المجاورة وليس من مكتبه كما يدعى.. ولكن إذا كان هو يظن أنه يوقع بها، فإنها هى نفسها تريد أن توقع به لكى يكتشفها كوجه جديد فعلا، فلماذا لا تسايره فى اللعبة؟ ولذلك نراها بعدما يضع سماعة التليفون تربت له على نراعه وتسأله مباشرة: «لكن أنت ماقلتيش مكتبك ده فين؟» فيقول مرتبكا: «فى استديو الاهرام»

هذه اللمسة الأخيرة على مشهد قديم، هى «القفشة» الإضافية التى جعلت المشهد جديدا.. وهذا ما يسمى فى الكوميديا الاميركية مثلاً «الجاج» ولها كتاب متخصصون يضيفونها على السيناريوهات الجاهزة سواء باضافة حركة جديدة أو عبارة حوار تضاعف من الكوميديا وفطين عبد الوهاب كمخرج، وسيد بدير ككاتب

حوار.. كانا بارعين فى هذا اللون من اللمسات الكوميديا الاضافية التى تتبثق من المشهد الجاهز نفسه.. وقد تأتى الفكرة الجديدة فى أثناء التصوير الفعلى، وهنا لا بأس من اضافتها لأنها لا تخل بالموقف الاصلى بل تؤكد عليه أكثر.. فالكوميديا هى فن التفاصيل الصغيرة الذكية، وهى كذلك فى سينما فطين عبد الوهاب بالذات.

### الخط الاول

يصبح خط سعاد حسنى، الفتاة الجميلة هالوية التمثيل، هو أحد الخطوط الرئيسية الثلاثة فى بناء سيناريو «عائلة زيزى».. فبعدها يستدرجها المخرج الوسيم الشاب للقائه بحجة اكتشافها للسينما، تكتشف هى أنه يرغب بها شخصيا.. ومع أنها شريفة بالطبع ولا تفرط فى نفسها.. إلا أن عالم السينما يبهرها حينما تذهب إلى الاستديو، وتكون الفرصة مواتية، وينكأ، لتقديم رقصة لسهير زكى..

ترفض الأم عقيلة راتب بالطبع أن تنحرف ابنتها إلى عالم السينما الذى مازال المجتمع المصرى المحافظ يرفضه أخلاقيا.. وهنا يضع فطين عبد الوهاب على لسان الأخ الأكبر فؤاد المهندس، دفعا حارا عن فنانى السينما باعتبارهم فئة عالية جدا من فئات المجتمع، فيها الصالح وفيها الفاسد، مثل أى فئة أخرى، فواضح أن العاملين فى السينما كانوا يتعرضون، عند صنع «عائلة زيزى» عام ١٩٦٢، إلى حملة الرفض والتشهير ذاتها التى مازالوا يتعرضون لها الآن.. ولكنها قد تكون مبررة ومفهومة منذ سبعة وعشرين عاما، أما الآن، حيث لم يعد المرفوض هو بعض السلوك المنحرف لهذا الفنان أو ذاك.. وإنما الفن كله وبالمطلق باعتباره «رجسا من عمل الشيطان»! فإن الرفض اصبح أكثر تخلفا وشراسة.

بهذا المنطق الرافض، تحرض الأم عقيلة راتب ابنيها فؤاد المهندس وأحمد رمزى على منع أختهما سعاد حسنى من العمل فى السينما ولو بالقوة.. فيستغل فطين عبد الوهاب الموقف كعادته استغلالا كوميديا حين يجعلهما يذهبان إلى الاستديو الذى ستمثل فيه أختهما لأول مرة، ويتكران ضمن أفراد «الكومبارس».. وحين يجدان الممثل الذى يؤدى دور «الأمير» يهم بتقبيل أختهما أمام الكاميرا، يفسدان المشهد بالطبع، ثم تشيع القوضى فى الاستديو كله وتنشب معركة هائلة ظريفة لا ندرى كيف يضرب فيها أحمد رمزى كل العاملين فى الاستديو، حيث كان لابد من أن يستخدم الفيلم، هذا الممثل شديد الجاذبية أحمد رمزى، فى عمليات «الضرب»

والمغامرة التي كان متخصصا بها.. بينما يستخدم أيضاً فؤاد المهندس في المعركة نفسها استخداما كوميديا حين يفقد «نظارته» فلا يرى شيئا، ولكن يواصل الضرب «العميانى».. ولكي تكون الفرصة مواتية طبعا لايجاد «ايقيها» كوميدية نابعة من الموقف نفسه.. وهكذا تصبح المعركة أكثر ألقاها وانسجاما مع السياق العام للفيلم، من المعارك المقتطة التي نراها في أفلام اليوم، بمناسبة ومن دون مناسبة.

## الخط الثاني

أما الخط الثاني فهو فؤاد المهندس، مهندس النسيج الذي يعمل في مصنع لا نراه لأنه لم يذهب إليه أبدا طوال الفيلم.. هذا المهندس مصاب إلى حد الهوس بحب الماكينات واصلاحها، وهو يزعم أنه اخترع ماكينة يضع فيها الخيوط من ناحية، فتخرج قماشاً من الناحية الأخرى، فالشخصية كاريكاتيرية بالأداء الذي تعودناه من فؤاد المهندس: المبالغة في الحركة والصوت.. والعصبية الشديدة إلى حد الاختناق.. واستخدام الجسد بهدف الاضحاك، وحركات يسرف في استخدامها سواء على المسرح أو في السينما لسبب لا ندريه، وبحيث يمكن أن نقول أنه على الرغم من اعتماد فطين عبد الوهاب على الشخصية الكوميدية ذات التركيبة الشكلية والحركية الخاصة، فإن فؤاد المهندس هو الشخصية الوحيدة في هذا الفيلم التي فرضت تركيبها الخاصة والمبالغ فيها، على المخرج.. وهي خسارة حقيقية لأن فؤاد المهندس هو موهبة كوميدية هائلة ويصعب من الأفضل لو تخلص من هذه الاضافات المتشنجة.

فؤاد المهندس في «عائلة زيزي» شخصية صامتة تماما ومعزولة تماما عن أى حياة حقيقية، باعتبار أنه يعيش الماكينات فقط وإلى حد افساد أى محاولة لتزويجه.. فهو لا يحس بأى مشاعر طبيعية حتى تجاه الفتاة الجميلة التي يخطبونها له بل يتركها لاصلاح ماكينة في مصنع أبيها.. ثم عندما يتشجع أخيرا بتحريض أخوته الذين يبدون طبيعيين جدا، يغازلها بعبارة من نوع «انتى أحلى ماكينة شفتها طول عمرى!»

الفيلم يريد أن يقول أن الذين يشغلون أنفسهم بعملهم فقط منعزلين عن أى ممارسات طبيعية أخرى، قد يتحولون هم أنفسهم إلى آلات.. ولكن تجريد الشخصية- حتى بالمبالغة الكوميدية - من أى ملامح إنسانية، يحمل مخاطرة كبيرة

تقصد كل شئ حتى الكوميديا نفسها، لأن الشخصية تفقد مصداقيتها لدى المشاهد. والمثال الذى ارجو أن يؤكد ذلك هو أننا لا نضحك على «سبعواوى» طوال مشاهدته مع ماكينة النسيج، بينما نضحك جدا عندما يتحمس لانقاذ أخته من زبانية السينما وإلى حد الاشتراك فى معركة عنيفة، بعدما يفقد نظارته ولايرى شيئا، فهو هنا يعود بشرا حقيقيا بكل نقاط ضعفه، وليس الآلة الصامتة الخالية من الحرارة والمشاعر ..

### الخط الثالث

الخط الثالث للفيلم هو الفتى العايب أحمد رمزى والمشغول فقط بمطاردة الفتيات، إلى أن يقع فى حب الجارة الحسنة لىلى شعير، التى سكنت الدور الأعلى من الفيلا مع أبيها.. ويلعب الفيلم جيدا على هواية «اليوجا» التى تمارسها هذه الجارة الحسنة حيث تجلس ساعات طويلة فى اوضاع ساكنة غريبة.. فهذا نموذج شاذ أو «مضروب» آخر .. ونحن نضحك على أحمد رمزى الذى يتمتع هو نفسه بخفة ظل وحيوية هائلة، حين يحاول التقرب من الفتاة بتقليدها فى اوضاع «اليوجا» الغريبة، وحين يلاحقها ويلتقى بشحاذ جالس وقد فتح يده للمحسنين فينقده عمله ما لعله يلفت انتباه الحسنة التى لم تكثرث به فيحاول أن يسبقها بضع خطوات ثم يجلس فى وضع «اليوجا» فاتحا كفيه لعله يلفت نظرها، وهنا يجئ الشحاذ نفسه فيضع عملة فى يده، تعبيرا عن أن مهانة الحب حولته إلى شحاذ هو الآخر.. وهذا هو «الايفيه بالصورة» الذى نقصده فى كوميديا قطين عبد الوهاب ..

### النهاية السعيدة

بينما تمضى الاحداث على هذه المحاور الثلاثة، تكون الأم المسكينة قد أوشكت على الجنون من مشاكل أبنائها الثلاثة.. فترفع يدها إلى السماء شاكية : «ده ايه البلا الازلى اللى أنا فيه ده.. لو كانت مصيبة واحدة كانت تهون.. اتنين ممكن.. لكن ثلاثة؟» وهنا تشير ابتنتها الطفلة زيزى إلى نفسها مصححة: «أربعة يا ماما!».. وهو «ايفيه» آخر يتكرر مرتين فى الفيلم ليشير إلى أنه حتى الطفلة التى لم نر اى مشاكل لها، تريد أن تحتفظ بحقها فى أن تكون «المصيبة» الرابعة، مثل أشقائها، وألا تحرم من هذا الشرف! ولابد من أن تتصاعد المشاكل إلى أن تصل إلى نروتها.. وطبيعى فى عائلة كهذه أن تكون الذروة مرتبطة بشرف البنت الذى هو محور الاهتمام



المقدس فى الأسرة المصرية. ولكن الفتاة سعاد حسنى وعلى الرغم من كل هذه المشاكل، ومعارضة أمها وأخويها، مازالت مصممة على التمثيل فى السينما، حتى أنها تتظاهر بالانتحار على طريقة كليونى ترا التى تتقمص شخصيتها فى البدء.. وفى الوقت المناسب طبعاً، يجرى الحل فى شخص المخرج الوسيم العايب، الذى فشل فى التفرير بها.. فهو يجرى بشكل شرعى هذه المرة، عندما اكتشف أنه يحبها فعلاً فقرر أن يتزوجها.. فكيف لا يمكن لهذه الشخصيات والاحداث الظرفية أن تنتهى نهاية سعيدة؟

## «حلاق السيدات» فيلم ثقيل الدم والنابلسي متعجرف محبوب

من الصعب تتبع بدايات عبد السلام النابلسي في الأفلام.. فمن المؤكد أنه ظهر في أفلام مبكرة جدا منها «العزيمة» مثلاً الذي أخرجه كمال سليم عام ١٩٢٩، كعضو في «شلة» أنور وجدي من الشباب العابث.. ولعله ظهر أيضاً في أفلام مبكرة قبل ذلك في الدور نفسه: الشاب الثرى العابث الذي كان شكله الارستقراطي يؤهله له، وكان يمكن أن يستمر عبد السلام النابلسي ممثلاً ثانوياً نكرة لو ظل يؤدي الدور نفسه، فهو بالتأكيد لم يكن قادراً على أن يصبح أنور وجدي أو عماد حمدي أو كمال الشناوي.. ولكنه بعدما حول مظهره هذا نفسه إلى الجانب المعاكس، أى إلى السخرية من هذه الشخصية، أصبح تلك الشخصية الكوميديا العبقرية التي ليس لها مثال آخر في تاريخ السينما المصرية كله، والتي لا نمل مشاهدتها حتى الآن، كنموذج فذ من نماذج الكوميديا السينمائية غير القابلة للتكرار مثل: إسماعيل ياسين.. عبد الفتاح القصرى.. استغان روستى.. زينات صدقي.. ماري منيب.. وهي نماذج لا نضع ايدينا بالتحديد على مواطن عبقريتها، ولكنها وجدت تجاويها غربياً عند المشاهد المصري وحسب نوقه الخاص في استقبال الكوميديا، فضلاً عن أنها كانت نماذج موهوبة ومتفردة حقاً...

على الرغم من أن عبد السلام النابلسي ظهر وسط هؤلاء وغيرهم، ومثل أمام نجوم كبار، من محمد فوزي إلى فريد الأطرش وعبد الطيم حافظ، فلقد استطاع أن يتفرد بين الجميع وحتى الآن بشخصيته الخاصة.. شخصية الصعلوك المتأنق شديد الغرور، الواثق من عبقريته وارستقراطيته. وعلى الرغم من أنه لا يملك مليماً، إلا أنه

يتأقّف من الفقر والتخلف، مع الاعتزاز بكرامته وأصله العريق ومواهبه الوهمية. وعلى الرغم من أنه دائم التشنّج والتصلب وإلى حد العجرفة أحيانا.. إلا أنه المتعجرف الوحيد الذى نحبه، بحيث لا بد أن نتبسم بمجرد أن نراه وعلى الرغم من أنه اكتفى بالدور المساعد إلى جانب النجوم الكبار، فإنه كثيرا ما كان أقرب إلى قلوبنا منهم..

### بطل.. لمرة واحدة؟

يبدو أن عبد السلام النابلسى عندما قرر إن ينتج بنفسه فيلم «حلاق السيدات» عام ١٩٦٠، احس أنه قد حان الوقت ليصبح بطلا هو الآخر، بدلا من أن يكتفى بالبقاء فى ظلال البطل، فى دور الصديق أو السكرتير أو القريب، وهو ما اصطلحنا على تسميته «السند»، أو الدور الظريف الذى «يسند» البطل الغارق فى قصة حب أو مغامرة ما، بينما صديقه هذا الذى يصاحبه كظله، يتدخل بين وقت وآخر، إما التعليق وإما بالنصيحة التى غالبا ما تؤدى إلى كارثة.. وحتى يصبح هو البطل الذى تدور حوله القصة الأصلية غامر بإنتاج الفيلم!..

لقد فعل النابلسى كمنتج كل الأشياء الصحيحة لصنع فيلم كوميدى.. فعهد بكتابة السيناريو إلى أبو السعود الإبيارى الكبر وابرع كتاب الكوميديا السينمائية حينذاك.. ثم عهد بالإخراج لفطين عبد الوهاب أبرع مخرجى الكوميديا بلا جدال.. بل إنه استعان أيضاً وبذكاء شديد بإسماعيل ياسين الذى كان النجم الكوميدى الأول الذى يكفى اشتراكه فى أى فيلم لضمان نجاحه.. وإذا كان إسماعيل ياسين قد انقذ «فتيانا أول» كثيرين فى بداياتهم عندما قام بدور «السند» لهم فلماذا لا «يسند» زميله وصديقه عبد السلام النابلسى هذه المرة؟

كان فطين عبد الوهاب قد جمع بين النابلسى وإسماعيل ياسين فى عدة أفلام منها «إسماعيل ياسين فى الجيش».. و «بوليس حربي» و «بوليس سرى» و«الفانوس السحري»... ثم فى فيلم واحد بعد تجربة «حلاق السيدات» الفاشلة هو «القرسان الثالثة» عام ١٩٦٢. أقول «الفاشلة» لأن تجربة انفراد عبد السلام النابلسى بالبطولة الرئيسية لم تتكرر بعد ذلك.. واعتقد أن ذكاءه فى الإستعانة بشعبية إسماعيل ياسين المضمونة كانت سلاحا ذا حدين.. لأن الجماهير التى كان يمكن أن تذهب لترى إسماعيل ياسين «سنيدا» أو ممثلا مساعدا مع نجوم كبار مثل أنور وجدى أو محمد

فوزى أو كمال الشناوى، تذهب وهى تعرف مقبعا أنها سترى مضحكها المفضل ضمن عناصر جذب أخرى مثل الرقص والغناء والمغامرة مثلا.. أما أن تذهب لترى اسماعيل سنيدا لمثل أخر تعوبت أن تراه «سنيدا» هو نفسه (مثل النابلسى)، فمن الطبيعى أن تحس بأنها خدعت بشكل ما.. فإذا ما كان اسماعيل ياسين قد قام ببطولات أفلام عديدة بنفسه، فلأن نوع الكوميديا التى يقدمها لجمهوره تكفى وحدها.. بما فيها من «هزل».. بينما نوع كوميديا النابلسى «الأنيقة» والمحسوبة بدقة فى الحركة واللفظ.. لا تكفى لذلك..

### أسباب الفشل

لابد أن هناك أسبابا أخرى بالطبع لفشل «حلاق السيدات».. فالمشكلة التى كان يواجهها البطل، وهى مسألة سوء الفهم بينه وبين حبيبته كريمة لم تكن قوية بما يكفى، على الرغم من كل ما يقال بأن الموضوعات ليست مهمة جدا فى هذا النوع من السينما. ولابد أن البطلة كريمة أيضاً كان لها دخل فى هذا الفشل.. فهى لم تكن ممثلة حارة بقدر ما كانت سيدة جميلة باردة، حتى أن لقبها الذى كان منتشرا فى الصحافة الفنية حينذاك هو أنها «فانتة المعادى»! وهى على العكس من كاميليا مثلا التى لم تكن ممثلة، وإنما مجرد فتاة جميلة وبيضاء غليظة الشفاه تجيد التثنى والتوه.. ولكنها كانت «حارة» وهى تصنع كل هذا.. فهناك فرق إذا!

السبب الآخر الأكثر أهمية بالطبع، هو أن حجم الكوميديا فى «حلاق السيدات» لم يكن كافيا على الرغم من براعة المؤلف أبو السعود الإبيارى.. ولكن لابد أنه تعرض لضغوط من عبد السلام النابلسى - الذى هو المنتج أيضاً - لكى يقوم بتفصيل الأحداث على رغباته هو كبطل.. فإذا به يلعب دور العاشق الولهان الذى تحبه الحسناء.. وهو ما يتناقض مع الصورة التى رسمها لنفسه أو رسمها له المؤلفون فى كل أفلامه قبل ذلك فتركيب شخصيته وإدائه لا يحتفلان هذا اللون من الأنوار.. ومن الصعب إن يتحول فجأة إلى هذا العاشق الجاد الذى يهيم بحب كريمة أو تهيم هى بحبه.. وإذ ذلك نجد الثالث الأول من «حلاق السيدات» شديد الحيوية والمرح حينما كان النابلسى وإسماعيل ياسين وزينات صدقى واستفان روستى يقومون بأشيانهم المألوفة وقبل أن ينفرد النابلسى بعد ذلك بالأحداث ويختفى الآخرون تقريبا، فيفلت عنصر «التوقع» من المشاهد، وهو من أهم عناصر الكوميديا بالذات..

بمعنى أن يتوقف فجأة ما كان المشاهد يتوقع تقديمه من ممثل ما لكى يعطى هذا الممثل شيئاً آخر.. وبمعنى أنه إذا كان عبد السلام النابلسى نكياً حين استعان فى أول فيلم من إنتاجه بإسماعيل ياسين وزينات صدقى واستفان روستى، وهى المجموعة التى ارتبطت لدى المشاهد بكوميديا خاصة فى أفلام كثيرة. فإن نكاه هذه قد خانه حين استخدمهم «كطعم» يجذب بهم المشاهدين فى بداية أحداث الفيلم، ثم يتخلص منهم بعد ذلك فى محاولة لأن يصبح وحده أنور وجدى أو كمال الشناوى.. اعتقد أنها فكرة فطين عبد الوهاب - الذى لم يكن هو أيضاً فى أحسن حالاته فى «حلاق السيدات» - أن يربط بين شخصيات الفيلم وسلسلة الأفلام التى مثلوها قبل ذلك وحقت نجاحاً كبيراً.. فالنابلسى كان قد شارك اسماعيل ياسين كما قلت فى عدة أفلام أخرجها فطين نفسه، منها «تجربتهما فى الجيش» مثلاً.. ولذلك يلتقط هذا الخيط ليروى لنا بصوت الراوى إنهما تخرجا من الجيش وقد تعلمتا أشياء كثيرة جديدة عن قيمة الحياة والعمل. لاسيما وأن الجيش كان المدرسة التى يحمل لها الجميع احتراماً كبيراً منذ أن قام الجيش بثورة يوليو عام ١٩٥٢ وتسلم السلطة.. وكان من الطبيعى أن تساند السينما بكل الاشكال حتى الكوميديا منها، فنرى النابلسى وإسماعيل ياسين فى «الجيش» عام ١٩٥٥، أى بعد الثورة بثلاث سنوات فقط، ثم بعد ذلك بخمس سنوات أخرى أى عام ٦٠ يرد نكر الجيش مرة أخرى حتى فى موضوع بعيد عنه مثل «حلاق السيدات».. حيث نراهما خرجا من فترة التجنيد إلى الحياة المدنية ليعودا إلى أعمالهما العادية!

قد لا ينتبهِ الكثيرون إلى أن المعلق الذى يروى لنا هذه المقدمة فى عبارات بالصوت فقط، هو عمر الشريف شخصياً. الذى كان قد بدأ يصبح نجماً كبيراً والذى لابد أنه جامل صديقه عبد السلام النابلسى بهذه العبارة القليلة... أو لعلها كانت مجاملة لفطين عبد الوهاب نفسه، لأنها لم تكن مصادفة بالطبع أنه أخرج لعمر الشريف واحداً من أفضل أفلامه - فطين وعمر معا - «إشاعة حب» فى العام نفسه الذى أخرج فيه «حلاق السيدات»

### الحلاق.. وحلال العقد!

المهم.. يبدأ الفيلم بعودة عبد السلام النابلسى بعد فترة التجنيد ومعه زميله إسماعيل ياسين إلى مكان الحلاقة الذى يمتلكه أبوه فى الحى الشعبى.. والنابلسى

اسمه «زیزو».. ولكنه يسمى نفسه بطريقته المتكبرة المعروفة «البروفسور».. بينما صديقه إسماعيل ياسين هو «ترمس» وهو الاسم نفسه الذى ظهر به فى أفلام سابقة.. ويبدى «زیزو» تأففه بالطبع من مكان أبيه الصغير المتواضع، ويعلن بطريقته الظريفة عن مشروعاته الخطرة لأحداث انقلاب فى الدكان ومهنة الحلاقة كلها.. فهو سوف يفتح فرعاً للحلاقة النسائية أيضاً.. وعندما يعرض على صديقه «ترمس» مشاركته العمل يقول أنه لا يعرف شيئاً عن الحلاقة.. فيحل المشكلة ببساطة بأن يفتح فرعاً خاصاً بالحلاقة للحيوانات ليتمرن فيه إسماعيل ياسين، الذى نراه بالفعل يحلق لحمار وكلب وبقرة، جنياً إلى جنب مع البشر فى الدكان نفسه.. فهؤلاء الناس كانوا قادرين على صنع أى شئ فى الأفلام!

عندما يستدعى «البروفسور زیزو» الذى هو النابلسى، ومساعد «ترمس» أو إسماعيل ياسين لتصنيف شعر السيدة الثرية اشجان التى هى زينات صدقى، فى قصرها الفخم، فإن لنا أن نتصور ما يمكن أن يحدث بين هذا الثلاثى الصاحب..! إن أى مشاهد عاقل لا يمكن أن يفهم ما الذى يجعل سيدة محترمة تشارك حلاقاً تتعامل معه لأول مرة فى مشاكلها الخاصة جداً مع زوجها العايب...! ولكن عندما تكون هذه السيدة هى زينات صدقى فإنها لابد أن تفعل وتشكو «اشجان» من عيب زوجها الذى هو استئذان روستى.. النصاب الارستقراطى - الذى كنا نحبه هو أيضاً إلى أقصى حد على الرغم من كل شروره - والذى يخون زوجته زينات صدقى مع بنت الزوات الجميلة كريمة التى توقع بالرجال، من أجل ثرواتهم..!

عندما يكون هذا «الكوافير» النسائى هو عبدالسلام النابلسى، فإنه لابد أن يقحم نفسه فى الموضوع من نون أى مناسبة.. فهو لا يمكن أن يترك أى مشكلة طبعاً من نون أن يحلها باعتباره العبقري الذى يفهم كل شئ من الحلاقة إلى علم النفس إلى فن السعادة الزوجية!.. وهو يطعن السيدة إلى أنه سيخلصها من مشكلتها فوراً ويبعد زوجها عن عشيقته اللعوب.. وهو يبرر شهامته هذه بأن «رصيدي من الإنسانية بحر خضم.. أنا نصير الضعفاء»... وهنا نلاحظ لغة عبد السلام الراقية وعبارته الفصحى المنتقاة والتى يستقيها من ثقافته الشخصية..

تتم الخطة أو المؤامرة على أساس أن يقدم الحلاق - النابلسى - نفسه للمرأة الجميلة إلهام - تقوم بالنور كريمة - على أنه مليونير.. فتتصرف إليه عن استئذان روستى الذى يعود هكذا إلى زوجته زينات صدقى.. والخطة وضمتها زينات صدقى

نفسها واغرت النابلسى بالقيام بها مقابل مبلغ من المال.. ولكنه يرفض بطريقته المتشنجة الطريقة لأن ضميره يرفضها.. ويؤنب زينات صدقى على تفكيرها التامرى هذا قائلا: «أه منكن يا بنات حواء.. تروح فين الشياطين منكن!».. وهنا نلاحظ تأكيده على الفصحى التى لم تكن تنقلها فى هذا الاستخدام الكوميدي إلا من عبد السلام النابلسى.. وعندما تعده زينات صدقى بأنه لو تمكن من أبعاد كريمة عن زوجها فسوف تفتح له «صالون حلاقة» على أحدث طراز، يتردد قليلا بدعوى أن «ضميرى لسه مستيقظ».. ولكنه يقبل بالطبع!

فى حفل فخم، من الحفلات التى تقام فى البيوت الفخمة ونراها كثيرا فى الأفلام المصرية. يتظاهر «زيزو» الحلاق هذا بأنه المليونير عبد العزيز شحاتت.. وعلى الرغم من أن الحاضرين يؤكدون أنهم لم يسمعوا أبدا عن مليونير بهذا الاسم، إلا أنه يؤكد بأسلوبه المعهود أن عنده أرضاً فى منطقة الهرم وفيها أبار بترول!! وسرعان ما تنصب كريمة شباكها حوله عندما تسمع بالبترول. وهو يبدى إعجابه بها بالطبع باعتبارها أجمل من «ملكة جمال هونولولو».. ولكى يؤكد هيامه بها من أول نظرة، يقول أغرب عبارة غزل فى السينما المصرية.

- أنا شاعر يا هانم أن النار بتتأجج... وإن قلبى بيتعجج!

فتسأله هى: يعنى أيه بيتعجج؟

فيرد « يعنى بيتحول إلى عجة! »

### بترول النابلسى..

ثم تحرجه كريمة بطلب رؤية الأرض التى يملكها وبها أبار البترول.. وبجراحة شديدة يطلب من مساعده إسماعيل ياسين أن يسكب برميلا من الجاز على رمال الصحراء.. وتشم هى الرائحة وتصدق وجود أبار بترول.. كيف؟.. كل شىء جائز فى الفيلم المصرى!!

سرعان ما يذاع خبر العلاقة الجديدة بين كريمة اللعوب والمليونير الجديد، فى أوساط المجتمع الخاص جدا فى هذه الأفلام.. وحيث لا حديث للجميع إلا عن الغراميات والفضائح.. وفى مشهد تركيبي، نرى ثرثرة النساء فى التليفون.. وحيث تتم إضافة جديدة للتميمة التليفونية مع كل امرأة.. وبينما ينشغل النابلسى فى التغزل بكريمة بعبارات الغزل الفخمة من نوع «هذا الأفق البعيد المترامى الاطراف..

يشهد على حبي العظيم .. يعلق بعض الخبثاء على هذه العلاقة الجديدة القائمة على الطمع، بهذا المثل الشعبي العجيب.. «طمعجى بنى له بين فلسطينى سكن له فيه»!! ومعناه - فيما اعتقد - أن كريمة لو كانت طامعة فى ثروة النابلسى الوهمية.. فإنها لا تعلم أنها لن تخرج بشيء لأنه مفلس!

تتجح خطة كريمة فى الإيقاع بالمليونير.. ويتم الزواج بينهما فعلا من دون أن ندري كيف ولا لماذا.. فالمفروض أن النابلسى ينفذ خطة لحساب زينات صدقى لإبعاد كريمة عن زوجها استفان روستى.. فكيف تصل الخطة إلى حد أن يتزوج كريمة فعلا؟

التفسير الوحيد أنه طامع فى المكافأة التى وعدته بها الزوجة المخدوعة زينات صدقى.. ولكن لأنه رفض هذه الخديعة فى أعماقه، فإنه يتحفنا بإحدى عباراته الروائية «رنين الذهب ما يغطيش على صوت الضمير»! ثم يحاول فعلا مكاشفة كريمة - بعد الزواج وليس قبله - بأنه ليس مليونيرا.. وإنما هو مجرد «راجى عفو الخلاق».. عبد العزيز شحتوت الحلاق».. ولكن كالعادة فى الأفلام المصرية عندما يكون هناك سر خطير يريد أحد الاعتراف به لكى يريح ضميره، فإن الفرصة لا تجى أبدا إلا متأخرة جدا ويعدما تكون المسائل قد تعقدت جداجدا!

عندما تكتشف كريمة إنها خدعت وتزوجت مليونيرا مزيفاً، تغضب لكرامتها كئثى.. وكالعادة أيضاً لا تسمح لزوجها بالاقتراب منها.. وهى مسألة تحدث كثيرا فى الأفلام المصرية وببساطة مدهشة.. حيث يكون من المألوف جدا أن تمنع السيدة زوجها من معاشرتها ليلة ثم أخرى ثم ألف ليلة.. ثم يستمر الفيلم كله على هذه الحكاية .

مع التفاضى عن مسألة البيت الفخم الذى يعيش فيه الزوجان ومن دون أن ندري هل هو بيت عبد السلام النابلسى المفلس فنسأل: من أين له هذا؟.. أم أنه بيت كريمة نفسها فنسأل: كيف تزوجت مليونيرا طمعا فى ثروته ثم تركته يسكن فى بيتها هى من دون أن يشتري لها قصرا خاصا؟.. نتابع لنرى أن حياتها الزوجية تمضى وقد تقسخت تماما، وسادتها الخصومة المتبادلة.. ولكنهما انقازا المظاهر وتجنبا لقضيحة فشل الزواج ، يتظاهران أمام الخدم والحب وعبارات الهيام المتبادلة.. ويمجرد أن يصبحا لوحدهما يتبادلان الشتائم من جديد حيث يقول لها بفخامته اللغوية «انتى معنديش كارا كثير!» بدلا من أن يقولها لها «انتى معنديش شخصية»



مثل كل البشر العاديين.. هكذا كان «الكونت» عبد السلام النابلسي! في الوقت نفسه، ينجح جدا في عمله كحلاق للسيدات حيث تفتتح له زينات صدقي «الصالون» الفخم الذي وعدته به كثمّن للمؤامرة.. ولكنه يصبح حلاق فندق «هيلتون» الذي كان من زمن إنتاج الفيلم عام ١٩٦٠ ليس مجرد فندق عادى.. وما كان حدثا هاما في المجتمع المصرى.. فبين الفنادق الكلاسيكية القديمة التي كانت في القاهرة مثل «سميراميس» و «شبرد»، كان «هيلتون النيل» هو أول فندق من فنادق النجوم الخمسة أنشئ على الطراز الأمريكى الحديث بحيث يهر به الجميع فى ذلك الوقت، بل أن وجوده أوجد انماطا جديدة من السلوك والعادات عند بعض الشرائع فى المجتمع المصرى.. بل وربما فتح هذا الفندق مجالات جديدة أمام الفتاة المصرية التي بدأت تعمل فى «كافيتريا هيلتون» التي أصبحت أشهر من نار على علم، وذلك بعد أن كانت الفنادق القديمة الفخمة اقرب إلى الطابع الانكليزى الوقور والمتحفظ! ومن هنا فى تقديرى، كان نكاء من عيد السلام النابلسى - المنتج - فى استخدام هذا الفندق الذي كان ظاهرة جديدة مهمة فى مجتمع النخبة حينذاك.. فهو الحلاق الفخم فى هذا الفندق الذى يمكن أن يجنب إليه سيدات المجتمع بغزارة حتى نسمعه يحدد موعدا لاحداهن بعد سنة ونصف!!

لكن الموقف فى البيت مازال على ما هو عليه من الخصام بينه وبين زوجته كريمة التي تزوجها مضطرا، ولكننا نفهم بالطبع إنه بدأ يحبها فعلا.. وتبدأ الزوجة حربا غريبة مستعينة بخادمتها الممثلة خيرية أحمد ضد زوجها الذى تقاطعه.. وهى «حرب الاسطوانات».. فهو يتسلل إلى جهاز «البك أب» ليضع أسطوانة عبد الحليم حافظ «باحلم بيك أنا بحلم بيك».. فتوعز هى للخادمة بأن ترفعها لتضع بدلا منها اسطوانة فائزة أحمد: «ياللى بتسال عليا.. ملكش دعوة بيا...»!

فى هذه الاثناء، ويعد ضياع كريمة من استقفا روستى، فإنه لا يعود إلى زوجته زينات صدقي كما كانت تتوقع.. وإنما على العكس يطلقها ويتزوج صديقتها اللعوب التي حرصتها من البداية على تبدير كل هذه المؤامرة.. وهكذا تكشف زينات صدقي إنها خسرت كل شيء.. فتصرخ كعادتها فى الأفلام: «عايزة راجل.. راجل يا اخواتى» ! فلقد كانت هذه السيدة الطريفة مصابة «بذعر الرجال».. ولم تكن تتخل من إعلان ذلك بمناسبة ومن تون مناسبة ومع عبد السلام النابلسى بالذات فى أفلام كثيرة.. ولكن لأنه تحول هذه المرة إلى البطل أو «جان بريميميه» الذى يحب البطلة

مباشرة، فلقد ترك زينات صدقيّ إلى إسماعيل ياسين ليتزوجها.. ونحس أن السيناريو تنكر في هذا الموضوع من الفيلم أنه استعان بهذين النجمين في البداية ثم لم يجد لهما دورا عندما انشغل بقصة النابلسي مع كريمة، فاستدعاهما مرة أخرى ليزوجهما!

### حفلة طلاق..!

أما المسار الأصلي للفيلم بعد ذلك، فيصل إلى قرار كريمة والنابلسي إنهاء هذا الزواج الزائف بالطلاق.. بعد أن يكون قد مر وقت كاف لتجنب الفضيحة.. وهنا يقدم فطين عبد الوهاب أحد حلوله السينمائية المبتكرة.. فإذا كانت هناك دائماً حفلات زفاف.. فلماذا لا تكون هناك أيضاً «حفلة طلاق»؟.. وفعلنا تقام «الزفة» التقليدية بالبطول.. ولكن حيث الزوجة كريمة ترتدى ثوب زفاف أسود.. ونرى على إحدى باقات الورد التي تصلها، بطاقة تقول «طلاق سعيد»!

وكما استعان عبد السلام النابلسي في البداية بصوت عمر الشريف، فهو يستعين هنا أيضاً بصديقته المطربة صباح وهي تجامله بمشهد واحد، حيث تذهب إلى صالونه في الهيلتون لتصلح شعرها.. ويشخصيتها الحقيقية (المطربة صباح) فيشكو لها من حبه الفاشل لكريمة وتقوم هي بمواساته.

كالعادة، تتكشف الحقيقة في الوقت المناسب بالضبط للنهاية السعيدة.. ففجأة ومن دون أن ندري أين كان مختفيا كل هذا الوقت، يظهر استقن روستي الذي بدأت المشكلة كلها بأنه كان على علاقة بالحسنة اللعوب كريمة، ليؤكد على المأل أنه لم يزل منها أي شيء، بل أنها كانت سيدة شريفة جدا.. وبالتالي فما هو المانع من أن يعود عبد السلام النابلسي للزواج بها ولكن على أسس جديدة تماما هذه المرة، وبعد أن اكتشف كل منهما أنه يحب الآخر حبا خالصا من أي طمع.. وطبقا للدرس الأخلاقي الذي يلقيه لنا النابلسي: «الدنيا حب ووفاء وإخلاص.. مش مظاهر ويس»!! وربما بسبب ذلك.. كان الفيلم «دمه ثقيل» على الرغم من كل نكاء هذا المتعجرف الزريرف.

## «الأغبياء الثلاثة» أنا .. واثنان آخران شاهدا هذا الفيلم!!

عندما نقرأ أسماء يونس شلبي وسعيد صالح وسمير غانم على فيلم واحد - هو الذى اختار لهم هذا الترتيب وليس أنا - فلا بد من أن نتوقع فيلما كوميديا صارخا وكمية هائلة من الضحك .. فكل واحد من هؤلاء يقوم ببطولة أفلام كوميدية بمفرده، فما بالك بالثلاثة ، خصوصا عندما نضيف اليهم دلال عبد العزيز، التى أصبحت لا بد منها فى كل فيلم لزوجها سمير غانم ، ثم جميل راتب، وهو ممثل كبير حقا وإمكاناته أكبر بكثير مما يأخونه منه عادة فى الأفلام، ولكن يبدو أنه لا يمانع كثيرا فى أن يفعلوا به ما يريدون بدليل هذا الفيلم نفسه، ويضاف إلى هذه التركيبة «الضخمة» حسين الشربيني أيضا، وهو الشرير خفيف الدم جدا، ربما أكثر من الكوميديين «المتخصصين» على الرغم من أنه شخصيا لا يدعى ذلك ويمثل ببساطة شديدة.

على الرغم من كل هذه الأسماء فلست أضمن لك أن تضحك كثيرا، ولا قليلا حتى فى هذا الفيلم الذى وافق ثلاثة «كوميديانات كبار ومتخصصين» على أن يشتركوا فيه، لا أنهم وجدوا فى السيناريو الذى قدمه لهم المنتج مساحة ينفرد فيها كل منهم بإضحاك جمهوره بأسلوب مختلف عن الآخر، ومن هنا تتضاعف كمية الضحك كأننا نضربها فى ثلاثة، فليس فى السيناريو شئ يكفى لإضحاك أى أحد، ولا جملة واحدة ظريفة، ولا حتى موقف واحد لمثل واحد منهم وليس ثلاثة يمكن أن يستخدموا لصنع بسمة واحدة على شفاه أى متفرج مهما كان متخلفا عقليا ، وإنما كان الهدف الأساسى للممثلين الثلاثة «الكبار» وهم يوافقون على اقتسام بطولة هذا الفيلم، هو أنها «سبوبة» - بلغة المهنة - يمكن أن يكسبوا منها قرشين فى أوقات الفراغ، حيث أن السوق ممتدة والحركة الفنية مضرورية وه اليد البطالة نجسة».

فلقد أصبح سخيفا جدا ومملا أن نكرر البديهييات كل مرة، مثل أن أبرع ممثل كوميدى فى العالم، ومهما كان عبقريا، لا يمكن أن يضحك أحدا من دون أن يكون معه أولا نص مكتوب يحمل هذه الامكانية أو حتى دمه خفيف على الأقل، ولكن النصوص العبيطة فاقدة الكوميديا لا يستطيع أن يصنع بها أحد شيئا، لا ثلاثة ممثلين كبار ولا عشرة، ولا كل نجوم الكوميديا الذين خلقهم ربنا منذ شارلى شابلين وباستر كيتون، وحتى محمد نجم ومظهر أبو النجا!

والغريب أننا نقرأ على القصة والسيناريو والحوار اسم بهجت قمر المؤلف الكوميدي الراحل الموهوب فلا نكاد نصدق أنه يمكن أن تكون له علاقة بشيء كهذا، ثم اسم أحمد عبد السلام، وهو كاتب يظهر اسمه ويختفى بين الوقت والآخر وخريج معهد السينما - من دون أن يبدو فى هذا الفيلم على الأقل، أن هناك أى دليل على ذلك!!

قصة الفيلم من الناحية الدرامية، ويفض النظر حتى عن احتمالات الكوميديا تبدو غريبة جدا عن المجتمع المصرى، مما يشير إلى أنها يمكن أن تكون منقولة، كالعادة، من أصل أجنبى إذا كان هناك أى مجتمع آخر أصلا يمكن أن يصنع مثل هذه «العباطات» وحتى مع افتراض أن منطق الكوميديا يسمح أحيانا بالخروج على الواقع والشائع والممكن، وهنا تتجه شكوكنا إلى أن مخرج الفيلم حسن الصيغى هو الذى لابد أعجبته هذه التركيبة التى تصور أنها ظريفة فجمع لها هؤلاء الممثلين الثلاثة، على الرغم من أنه مخرج عريق جدا ومتمرس وغزير الانتاج إلا أنه «منقوع» من البداية فى تقاليد السينما التجارية المصرية من أيام أنور وجدى وإن لم يستفد منها شيئا فيما يبدو فمازال طوال أربعين سنة على الأقل يكررها من دون أى تعديل أو تحويل ولا ملل ومن دون عناصر نكاء ونجاح أنور وجدى أيضا مكتفيا بأن ينجح له بين الوقت والآخر فيلم من أفلام المقاولات بيونس شلبى وسعيد صالح أيضا، فيتأكد من أن هذا هو الصحيح والمطلوب والذي لابد من تكراره إلى الأبد.

فى الحفلة التقليدية التى نراها فى كل الأفلام، ولكن التى تبدو فقيرة جدا وجربانة لأن الانتاج رفض أن ينفق عليها أكثر من ثلاثة جنيهات وسبعين قرشا. يحتفل جميل راتب رجل الأعمال الكبير (أحمد الشرقاوى) بعيد زواجه من دلال عبد العزيز التى هى فى عمر ابنته، ولذلك يكون من الطبيعى أن يعلقها منه... حسب تعبير جمهور السينما، صديق رجل الاعمال الآخر الشرير، الذى لا يتورع عن شيء حسين

الشرييني، ولذلك فإن جميل راتب المودرن المتفتح يسمح لزوجته اللعوب بأن تترك حفل عيد زواجهما لكي تذهب إلى أمها في سيارة صديقه الذئب، بينما يبقى هو مع ابنته الطفلة من زوجته الأولى، رحمها الله وتولانا برحمته نحن أيضا، وطبيعى أن الزوجة الشابة اللعوب لم تذهب مع عشيقها إلى أمها وإنما للسهر في ملهى ما .

من دون أي مناسبة يتطلع الفيلم إلى خط آخر تماما لا علاقة له بهذه الحبوته.. سعيد ويونس وسهير ثلاثة صغاليك من الصعب جدا كالعادة أن نتبين لهم أى ملامح من هم..؟ ماذا يعملون..؟ من أين هم قادمون بالضبط ولا ما الذى يربطهم؟ فالمطلوب فقط أن يكونوا هكذا .. شخصيات تقفز فجأة فى فراغ الفيلم لكي يبدأ المخرج فى توظيفهم حسب خطة مسبقة ، ليس مهما أن يكون لها أى أساس ولا خلفيات ... ولكنهم جوعى فقط ومفلسون لكي يكون هناك مبرر لياخذهم سمير غانم إلى شقة صديقه ليأكلوا، صديقه هذه غانية جديدة مجهولة لا نعرف حتى اسمها كمثلة، ولكنها من هذا النوع الذى يمكن لأى فيلم أن يقتحم عليها بينما فجأة فيجدها فى حالة رقص وحولها عدد من الرجال والنساء فى حالة سكر أو مخدرات، والسيدة تغنى أيضا وهى تتراقص وتعطى وجهها للكاميرا وتظهرها لضيوفها ، وتخيّلوا دائما شخصا ما يعطى وجهه للحائط ويظهره لكل الموجودين معه فى الحجرة أو الصالة لكي يظهر وجهه فى الكاميرا وغير مهم طبعاً إمكانية هذا فى حياتنا العادية المعقولة أن نكون ضيوفاً مرة عند شخص ما فينهض فجأة ليعطى ظهره لنا ووجهه للحائط لكي يغنى أو يرقص ، المهم أن السيدة تغنى وهى تهتز والمشهد كله مقصود به أن يقتحم البوليس هذا الوكر الذى لا ندري ما إذا كان للمخدرات أو للدعارة أو للثنين معا، لكي يكون هناك مبرر لأن يهرب يونس شلبى وسعيد صالح وسمير غانم من البوليس، وفجأة نجدهم يقتحمون «فيللا» جميل راتب ، لا ندري كيف ، ويتبرع هو من دون أى سبب مفهوم بأن يخاف منهم متصوراً أنهم جاؤوا ليخطفوا ابنته ويطلبوا منه فدية، وعلى الرغم من أن الفكرة لم تخطر لهم ببال، لأنهم أصلاً متخلفون عقلياً، وكل مشكلتهم فى تلك اللحظة أن يختفوا من البوليس ، فسرعان ما تعجبهم الفكرة التى أوحى لهم بها الرجل «الأهبل» من تلقاء نفسه ، فيتظاهرون أنهم مجرمون خطرون فعلاً، ويمكن أن يقتلوا ابنته إن لم يدفع لهم مبلغاً بدأ بخمسمائة جنيه وتبرع جميل راتب بنفسه أيضاً لكي يرقعه إلى ١٥ ألف جنيه، ولندخل بعد ذلك فى مناهات من السخافة لا حدود لها المفروض أن تضحكتنا . ولأنه ليس هناك شئ مكتوب

يمكن أن يضحك أحداً، فكل ممثل من الثلاثة الكبار يرتجل حوارهِ بنفسه فيصيح في منتهى ثقل الدم، وهم يسمون أنفسهم مثلاً بأسماء أحياء القاهرة، فسمير غانم مثلاً هو «العجوزة» بينما يونس شلبي «بولاق».

وتحدث المطارادات والبلاغات المكررة في كل الأفلام بين جميل راتب والمجرمين الثلاثة، الذين يصفون أنفسهم بهذه العبارة بالحرف الواحد: «أحنا اللي كتبنا اسامينا على الميه.. وكلمنا الكتكوت في البيضة المقفوله» ويبدأ كل منهم ومن تون أى تدخل طبعاً من المخرج ولا من السيناريو إذا كان هناك سيناريو أصلاً يعمل الشوية بتوعه لكى يضحك الناس كئى اراجوز فسمير غانم مثلاً يعكس الكلمات كعادته «فيا دار ما نطك شر» مثلاً تصبح «يا شار ما نطك شر، ثم يسمى أمه «حلمبوجة» ويقول لجميل راتب من تون مناسبة: «أمى حلمبوجة بتسلم عليك».

ما بقى من الفيلم شىء مقرف جداً أن يحاول أى إنسان عاقل أن يحكيه ليضيع وقت ناس عقالاً فبنت جميل راتب الطفلة تهرب من المجرمين الثلاثة بعدما ادركت انهم والآخرين جميعاً متخلفون عقلياً، ولكن بدلاً من أن ينتهى الفيلم يبدأ فيلم آخر تماماً.

جميل راتب يزعل فجأة من زوجته الشابة دلال عبد العزيز، فيحكي لأمه فى «فلاش باك» طويل، قصة زواجه منها، وكأن أمه لا تعرف، فلقد كانت عاملة جميلة فقيرة فى مصنعه وفجأة عطف عليها واختارها من كل عاملات المصنع ليتزوجها ويتشلهما من بيتنها «الواطية» ويجعلها «هانم» ولكن لأنها فقيرة وواطية فلقد بدا «يأخذ باله» فجأة من أنها تخونه مع صديقه «النذل» حسين الشربيني، ولا تدري كيف اكتشف هذا مع أنه فى الليلة نفسها كان يحتفل بعيد زواجه منها وسمح لها بمنتهى السعادة بأن يوصلها عشيقها إلى بيت أمها.

من العبث مناقشة هذه الأسئلة كما أنه من العبث محاولة فهم لماذا اختار هؤلاء الصعاليك الثلاثة بالذات، على الرغم من عيظهم الواضح لكى يراقبوا له وبالتصوير كل حركات وسكنات زوجته وعشيقها ثم يبتزوا العشيق بالصور مقابل مبالغ طائلة، يبتزها هو بدوره من زوجته الثرية نعيمة الصفيير التى كلما ضحك عليها وأخذ منها مبلغاً فى السرير قالت له بإغراء «طفى النور بقى».

فهى أيضا افلام «طفى النور» بعدما كانت افلام الرقص والغناء وغرز المخدرات والمطاردات العبيطة والممتلئين المستعدين لصنع أى شىء لكى يظلوا يعملون باستمرار وليل نهار فى كل الأفلام وكل المسلسلات ، واتحدى أن يكون واحد منهم يلتقط انفاسه ولا حتى ليوم اجازة...  
ولكن بعدما انتهيت من مشاهدة شريط هذا الفيلم اندهشت جدا وسألت نفسى أنهم يصنعون الأفلام.. فلماذا تراها أنت؟ واكتشفت أن «الأغبياء الثلاثة» هم أنا شخصيا ، وأى اثنين آخرين يمكن أن يكونا قد شاهداه معى.

## مولد وصاحبه غايب أفلت من ايدى شرطة المرافق!

بعض الأفلام تدفك للتساؤل بعد مشاهدتها: لماذا صنعوها أصلاً؟..  
مع أن السؤال المنطقي أكثر هو أن تسأل نفسك: ولماذا شاهدتها أنت؟! وما هذا  
الذي تفعله بنفسك؟! قضيت ساعتين كاملتين مع هذا «الشيء» الذي وضعوه في  
شريط فيديو بعدما كتبوا عليه أنه من تأليف فلان وإخراج علان؟..  
وإذا كنت أنا مثلاً، أرى هذه الأفلام لأنها قدرى وأكل عيشى.. فلماذا تتبرع أنت  
بمشاهدتها إذا كان لك عمل آخر يضمن لك مرتباً جيداً؟!

وفيلم «مولد وصاحبه غايب» هو من هذا النوع بالتأكيد... وإذا كانوا يقولون عادة  
أن الفيلم الجيد هو الذي يثير المناقشة.. فلا بد أنه أعظم فيلم في العالم، لأنه يثير  
قضايا عديدة جداً لا يمكن حصرها، أولها هذا السؤال السابق، وهو لماذا صنعوه  
أصلاً بدلاً من البحث عن مهنة شريفة ولو بالثانوية العامة إذا كانوا حاصلين عليها؟!  
فهناك أعمال كثيرة متوافرة في المدن الجديدة، واستصلاح الأراضي لا تحتاج لأي  
مجموع ولا مكتب تنسيق..

وإذا كانت هذه الأفلام قد أفلتت من شرطة المرافق، فلقد أصبحت المهمة الآن  
واقعة على عاتق وزارة الداخلية لتشكيل «فرق عمل» من أصحاب الأفلام الرديئة  
لاستزراع الصحراء بالتنسيق مع وزارة الزراعة والتي أراهن أنها يمكن بهذا الحل  
العبقري زرع الصحراء الغربية خلال عام واحد.. أو مع وزارتي التعليم والشؤون  
الاجتماعية لإرسال كل راسبي الثانوية العامة والإعدادية إلى معهد تدريب الفنيين  
لحل النقص الكبير في أعداد «السباكين والمكوجية وصبيان التريزة»... فإذا فشلت  
هذه الحلول «الوطنية» يمكن لوزارة الهجرة أن ترسلهم إلى صحراء استراليا..



ويشترط أن ترسل معهم كل مقترح يضبط متلبساً بمشاهدة أفلامهم.. فنحل أيضاً مشكلة الإنفجار السكاني.. ونضرب كذا عصفور بحجر واحد..

ويعد هذه المقدمة الاجتماعية الوطنية، أرجو ألا يخرجني القارئ العزيز بطلب الحديث عن الفيلم نفسه.. أو بالسؤال عن القصة والسيناريو.. لأننى سأقول له فى هذه الحالة: «قصة إيه يا أستاذ؟» ومين قال لك كان فيه سيناريو؟

إن أفضل ما فى فيلم «مولد وصاحبه غايب» هو هذا العنوان نفسه.. فهو فيلم يدور بشكل ما فى عالم السينما.. فيتحدث - ربما بشكل واقعى جداً هو أصدق ما فى الفيلم من نون أن يقصدوا ذلك بالطبع - عن ظروف صنع فيلم ما.. وهى ظروف صنع هذا الفيلم نفسه.. فتأكد أن صناعة السينما فى مصر الآن هى «مولد وصاحبه غايب» فعلاً.. وكأنهم فى الواقع يتحدثون عن أنفسهم..

وما هو حقيقى جداً فى الفيلمين: «مولد وصاحبه غايب» والفيلم الذى يصور فى داخله، هو أن كلاهما من بطولة فيفى عيده ومصنوعان خصيصاً من أجل عينيها. وفيفى عيده هى ظاهرة جديدة مهمة جداً فى السينما المصرية الآن.. فهى راقصة مثيرة جداً ومتفجرة بالأنوثة.. ويعد تجربة هياتم أصبح ممكناً أن تحسب أيضاً حساب الزمن، فتتحول إلى التمثيل فى السينما.. وفى هذه الحالة، فالمنتج جاهز، والموزع على نار، وكله تمام.. ويمكن بدء التصوير والقصة والسيناريو «بيجوا على مهلهم»!

فإذا كان مطلوباً أن يحبها «شباب» ما، فهناك يوسف شعبان الممثل القدير، الذى لا بد من أن هناك ظروفاً مادية صعبة جداً تدفعه لقبول مثل هذه الأشياء.. خصوصاً أنه ليس مطلوباً منه - فى حالة قرفه الواضح من الحياة الفنية ومن السينما - أن يبذل أى مجهود فى أى شئ.. ولا التمثيل نفسه.. فهم جاؤوا بممثل قدير حقاً، ولكن ليس من أجل أن يصدق ويمثل.. فعليه أن يقوم ويقعد، فقط، ويتمشى فى الشوارع وهو مهموم قليلاً، ويأقل مجهوداً!.. والمشكلة أنه «شباب» خريج معهد المسرح ولكنه يعمل موظفاً فى جهة ما، لا تراها أبداً! ويعيش فى حجرة مشتركة فى لوكاندة حقيرة مع «شئ» المفروض أن يضحكنا - وكأنه ممثل كوميدى حقاً - بحجة أنه كان زميله فى الجيش.. لأن يوسف شعبان، أو شوقي، تذكر فى سن الخمسين ومن نون مناسبة أنه خريج المعهد العالى للفنون المسرحية، فقرر التمثيل فى السينما بادئاً من أول السلم الذى لا يمكن - بالعقل - أن يلحق بنهايته!

فى الفيلم الذى يشترك فيه الممثل الشاب الذى تفجرت موهبته فجأة، يتعرف على ممثلة شابة أيضاً - لاحظ أن جميعهم شباب! - هى فيفى عيده التى تفجرت موهبتها هى أيضاً فى الأربعين.. وهى بالطبع تحب يوسف شعبان من أول نظرة فتصبحه فوراً ليسكن فى حجرة فوق السطوح فى بيت أمها فى الحى الشعبى.. والواجب يقتضى أن تكون لديها مشكلة بالطبع، وإلا كيف تسير الأمور هكذا من نون (ضرب)؟

هناك «شاب» آخر كان يسكن فى الحجرة نفسها ويحب فيفى عيده أيضاً - كلنا نحبها؟! - اسمه «النص» أى النصف بلغة الحرامية الجدعان - وهو كان فى السجن وخرج بالضبط فى التوقيت المناسب لهذا الفيلم.. وهو طبعاً يغار من هذه العلاقة الجديدة لحبيبتة. فيتحرش بها.. ثم يتحرش بيوسف شعبان.. ثم يذهب إلى الاستديو ويتحرش بالجميع!! وفى كل الحالات ياكل ضرباً من كل الأطراف، ولا يتوقف أبداً عن التحرش ولا عن رفع حاجب الشر الأيسر وتبريق عينيه - والبور يلعبه عماد محرم الذى يلعب البور نفسه فى جميع الأفلام - ولا أنرى كيف يتخصص ممثل فى العالم فى أن ينضرب فقط من الجميع، من نون أن يشعر بأى ملل أو استياء.. أو وجع على الأقل؟!

ويوسف شعبان، يفضب من نون مناسبة على فيفى عيده التى يحبها جداً، مع أنها فعلت من أجله كل شىء.. ومن نون مناسبة أيضاً يعثر فجأة على امرأة أخرى كانت زميلته فى معهد المسرح. ولا يفسر لنا أحد أين كان الاثنان طوال نصف قرن.. ولكن المطلوب فقط أن تفار فيفى عيده من هذه العلاقة الجديدة.. فإذا بها تعبر عن غيظها بأن تنهض فجأة فى حفلة ما، جمعت كل هذه الأطراف.. لترقص رقصة طويلة جداً..

والمسألة كلها لا تخرج عن ذلك.. ناس يصورون فيلماً.. وهذا يحب تلك.. والمنتج تاجر خبيث يطمع فى الراقصة وينتج لها بفلوسه.. ومخرج مجنون يصرخ طول الوقت، ثم يوافق على كل شىء فى النهاية، ومع ذلك أداه الممثل الشاب محمد جبريل أداءً ظريفاً كان هو الشئ الوحيد المحتمل فى الفيلم - بعد فيفى عيده طبعاً! ثم هناك «شىء» آخر اسمه «عنترة» موجود طول الفيلم من نون أن ندرى وظيفته فى الفيلم الذى داخل الفيلم.. فلا هو المنتج ولا المخرج ولا المساعد.. ولكنه لمجرد أن الممثل الكوميدي القديم نبيل الهجرسى لايد من أن يكون موجوداً، ربما لأنه المنتج

الفعلی أو قریبه أو أى شیء من هذا القبیل، فلا أحد عنده مانع وإنما بشرط أن یضحکنا فعلاً کما هو مقصود؟ ولكن أن یقلد شخصية عبد السلام النابلسی بالضبط، ولكن مع شیء من «الطراوة» التي لم تكن عند النابلسی ویتقلل من الكلمات الإنجلیزیة، فهذا شیء لا علاقة له بالكوميديا.. ولا بالسينما..

المأساة الحقيقية فی هذا الفیلم هی الممثل القديم محسن سرحان الذی لم یحترم أحد ماضیه الفن الطویل.. فجأؤوا به لیحاولوا صنع شیء مشابه لقصته شخصياً.. الممثل الكبير الذی انسحبت الأضواء من حوله فوجد نفسه وحيداً لا یملك إلا استرجاع المجد القديم الذی ذهب.. ولكن کیف یمكن صنع أى شیء جاد أو إنسانی فی أفلام لا علاقة لا بالإنسانية ولا حتی المنطق؟

وما الذی یفعله رجل فی عمر وخبرة محسن سرحان بنفسه؟ ولكن إذا كان محسن سرحان معذوراً.. وإذا كانت حتی فیفی عبده لها أسبابها، فإن ما لا یمكن فهمه ولا تبريره هو أن یفعل قنان قدير فعلاً مثل یوسف شعبان أشياء كهذه، لا أعتقد أنه مضطر إليها لهذا الحد!

فی نهاية الفیلم ألقى عماد محرم الشرير بماء النار علی وجه حبيبته فیفی عبده.. وكأن المخرج قد نسی أنه لم یستغلها کما یجب فی رقصات كافیه، فجعل عماد محرم یتخیل أنها تصعد من حمام السباحة بالمایوه الذی یکشف عن مفاتن الجسد البلید الجمیل الذی صنع الفیلم خصيصاً من أجله.. ثم بعد أن ینتهی عماد محرم من الحلم یقذفها بماء النار لیشوه وجهها الجمیل، لیذهب إليها یوسف شعبان وهي مشوهة ولیؤكد لها أنه مازال یحبها ولن یتروکها أبداً.. ثم لیقف علی المسرح مردداً مونولوج هاملت الطویل الشهیر: «تكون أو لا تكون.. تلك هی المسألة!»..

وأعتقد أن هذا هو تفسیر فیفی عبده لشخصية هاملت!

## « انفجار » .. محمد مرزوق « ليس سعيداً

موضة بعض الأفلام الصغيرة، سواء أكانت أفلام مقاولات أو من إنتاج وزارة الصحة، هي ان يكون العنوان من كلمة واحدة.. فبعلمنا حدثكم عن «احتفال».. اكتشفت أن هناك أيضاً «انفجار».. واعتقد أننا سنرى قريباً «انبعاث» و«انفجار» و«انفتاح» ثم لا بأس من انشراح و«اندلاع».. وربما رأينا أيضاً «اكصدام» من إنتاج ميكانيكي سيارات...!

و«انفجار» هو أول الأفلام الروائية الطويلة لمخرج أفلام تسجيلية شاب.. والمفروض أن ظهور مخرج جديد من خريجي معهد السينما يستطيع أن ينتزع لنفسه مكاناً وسط الغاية الوحشية للإنتاج السينمائي الذي سيطر عليه «الفهلوية» و«مقاولو الباطن» وخصوصاً في حالة الكساد الراهنة.. هو حدث سعيد نرحب به دائماً لتجديد دماء السينما المصرية بهذه العناصر المثقفة والتي تعلمت أن السينما هي دراسة، مثل الطب والهندسة، وليست شطارة و«خلق حوش» و«خد الفلوس وأجرى» ..

ولكن هناك ملاحظة شكلية فقط في البداية تقف في حلقى، ولذلك لابد من أن اتخلص منها أولاً ..

فالمخرج الشاب الجديد الذي يظهر في «انفجار» هو محمد سعيد مرزوق.. وهو بالطبع غير المخرج الكبير سعيد مرزوق «الأصلي».. لأن هناك مرزوق آخر «فرعى» هو محمد مرزوق.. وهو الشقيق الأصغر لسعيد مرزوق، وخريج معهد سينما وأخرج بالفعل عدة أفلام لا أحد يدري كيف ولا متى.. لأن معظمها «سرى» بمعنى أن أحداً لم يرها لأنها لم تعرض بعد.. وما عرض منها لم يحس به أحد.. فهي أفلام رديئة بحيث لا يدري أحد كيف يكون محمد مرزوق هذا هو شقيق سعيد مرزوق الذي كان متميزاً جداً منذ أولى محاولاته كمخرج في التلفزيون وحتى أصبح واحداً من أكبر

مخرجينا وأبرعهم تكتيكيا.. وهذا دليل جيد على أن الموهبة أو الجدية ليست مسألة عائلية بالضرورة .

ولكن ما خرجنا نحن به من هذا اللبس العائلي هو الحيرة بين سعيد مرزوق ومحمد مرزوق.. فإذا بنا نقع في متاهة أخرى تجمع بين الاثنين حين يظهر مخرج ثالث اسمه محمد سعيد مرزوق لكى تزداد اللخطة مع كل فيلم لكل منهم فلا ندري من هو صانعه خصوصا بالنسبة للمشاهد العادي الذي لا يعرف الفرق بين الأسماء الثلاثة حيث «كله عند العرب مرزوق» بدلا من الصابون.. وأن كان الخاسر الوحيد في هذه العملية هو «مرزوق الكبير» الذي هو سعيد، فهو مسكين سيكون عليه بعد كل فيلم سواء لمحمد سعيد مرزوق أو لمحمد مرزوق فقط.. أن يصدر بيانا في الصحف ينفي فيه صلته به.. ويحلف على المصحف أنه ليس مخرجه..

والكارثة الأدهى من ذلك بالنسبة لسعيد مرزوق، أن يتصور البعض أن المخرج الجديد محمد سعيد مرزوق هو ابن، مع أنه شاب كبير ما شاء الله لا يتعدى قارق السن بينهما سنوات قليلة.. ولكن مسألة واردة جدا.. «اشمعنى صلاح أبو سيف عنده ابن مخرج اسمه محمد أبو سيف»..

وإلى هذا الحد بلغت الفوضى واللخطة في السينما المصرية .. وصحيح أن أحدا من المخرجين الثلاثة لا نذب له فيها. وإن الأسماء مسجلة هكذا فعلا في شهادات الميلاد ومن حق كل منهم التشبث باسمه في البطاقة الشخصية.. ولكن حلها البسيط عندي هو منع اثنين منهم من الإخراج بأمر وزارة الداخلية.. ولن احدد من هما بل أترك ذلك للجمهور نفسه بعد مشاهدة أفلام الثلاثة..

وقد أكون شغلت القارئ كثيرا بمسألة شكلية.. ولكنها ليست كذلك في رأيي.. بل أنها تسبب لى كثيرا من الغيظ والفرسة.. فكأن المسألة ليست تكرارا وإفلاسا في أسماء الأفلام فقط من «احتبال» إلى «انفجار».. ولكنها حتى من بون أن يقصد أحد، إفلاس في أسماء المخرجين أيضاً، وكأن الدنيا قد ضاقت بالأسماء حتى يصبح لدينا ثلاثة مخرجين باسم واحد.. ولكنها بالتأكيد سينما منحوسة فعلاً.. مكتوب عليها أن تعاني طول عمرها تكرار كل شيء ...

وأعتقد بعد ذلك أن فيلم «إنفجار» نفسه ليس أكثر أهمية من هذه القضية الشكلية التي أسرفت ربما في الحديث عنها.. على الرغم من أننا توينا أن المخرجين القادمين من السينما التسجيلية يكونون أكثر وعيا بمشاكل الواقع الذي هو مادتهم

فى أفلامهم التسجيلية عندما يتحولون إلى الأفلام الروائية.. مثل عاطف الطيب وخيرى بشاره ودأود عبد السيد الذين جاؤا بالفعل من التسجيلى إلى الروائى .. ومحمد سعيد مرزوق الذى كتب أيضا السيناريو والحوار لأول أفلامه الروائية «إنفجار» يحاول فعلا تناول قضية خطيرة تعرضت لها مصر فى السنوات القليلة الأخيرة.. وهى تعرضها لبعض المؤامرات الإرهابية التى يتم التخطيط لها فى الخارج، وهو سعى مشكور بالتأكيد لفنان جديد يريد أن يبدأ بداية جادة وجريئة.. ولكنك إذا اردت أن تقترب من المسائل الحساسة كقضية الإرهاب الدولى، فإما أن تلعبها بفهم وإما أن تتبعد عنها.. فالإرهاب الوحيد الذى يمكن أن تتعرض له مصر فى الظروف الحالية بالتحديد له مصدران لا ثالث لهما.. إما إسرائيل وإما جماعات التطرف الدينى التى تريد اطفاء كل مصابيح الاستنارة والحياة والتقديم، وتعود بالمجتمع المصرى كله إلى كهوف التخلف تحت ستار الفهم الخاطى للدين.. فمن أين خطر الإرهاب الذى يهدد مصر فى فيلم «إنفجار»؟

فى أول مشهد من الفيلم بعد حادث ما قبل العناوين الذى نرى فيه اغتيال أحد السفراء، نرى لافتة : «أحدى الدول الأجنبية».. وحيث يجتمع بعض الشبان «الخوارج» فيما يشبه «قعدة الحشيش» ويتحدثون بالانكليزية، ووسطهم فاروق الفيشاوى وهم يرينون اقناعا بأنه الإرهابى الدولى المحترف «سانتيني» لمجرد أنه يتحدث بالانكليزية.. وعلى كأسين من الويسكى يتفقون معه على عمليات تخريب فى مصر مقابل مليون دولار على أن يقبض نصفها قبل تنفيذ العملية ونصفها الآخر بعد ذلك ونفهم أن «سانتيني» هذا، هو شيطان داهية لا يمكن ضبطة والتغلب عليه، ويجيد التنكر بعمليات ساذجة من السهل أن يكشفها أى عسكري بوليس ساذج.. ولكن السؤال الذى يطرح نفسه علينا أولاً، هو من هم هؤلاء الذين يستأجرون هذا الإرهابى الخارق، والذى يعمل بمفرده كأنه «عبده يتحدى رامبو» لتخريب مصر؟.. وما هى الأسباب؟.. ومن هى هذه الدولة الأجنبية التى يخططون فيها؟.. أن مسائل مهمة جدا كهذه لا يصح تركها مطلقة هكذا فى الفراغ ما دمتا نريد أن «نلعب سياسة».. والا تحول الفيلم إلى فيلم بوليسى عادى جدا عن مجرم مجنون يفجر القنابل ويقتل الناس بلا سبب أو قضية.. وهذا ما أنتهى اليه الفيلم فعلا .. المضحك أن الفيلم الذى يقتحم قضية الإرهاب الدولى الموجه لمصر لأول مرة بهذه المباشرة، يبدأ فى «كبابيه» كالعادة؟! وليست هذه هى المشكلة.. فقد لا تكون

منظمات الإرهاب - إذا كان هؤلاء الشبان الأجانب الذين رأيتهم يشربون الويسكى هم منظمة إرهابية من أى نوع حقا - قد لا تكون بعيدة عن الكباريات فعلا.. ولكن المشكلة هي فيما حدث في الكاباريه فعلاً.. فالمطلوب افهامنا أن الأخ «سانتيني» الإرهابي الدولي المخيف هذا، نقطة ضعفه.. الوحيدة هي النساء.. ولذلك فهو لابد من أن يبدأ نضاله من الكاباريه.. وعبر مشهد يستغرق ربع ساعة كاملة لراقصة لعوب تغنى «اعجاب جايز».. لكن حب لأ!!» يمهّد الفيلم لاصطياد الإرهابي للراقصة.. وقد تكون الراقصة المغنية ضرورة من ضرورات السينما التجارية حتى في أفلام «النضال» كهذه.. ولكن المدهش أن يلجأ الفيلم.. ربما لأسباب إنتاجية لتوفير الفلوس .. إلى ممثلة لم يعرف عنها أبدا أنها راقصة ولا مغنية.. وهى الممثلة «ايفا» غير المعروفة اطلاقاً لجمهور السينما حتى تغريهم بدخول الفيلم.. ثم ربع ساعة فقط ومشهدان، يتخلص منها الفيلم تماما، فسوء حظها شاء لها أن تكتشف إجرام عشيقها فيقتلها ويتخلص منها !! ثم بعد نصف ساعة أخرى نرى رقصة ثانية في كاباريه آخر.. ويلتقط الإرهابي الراقصة ايضا ولكنها هي التي تبلغ عنه البوليس هذه المرة بعدما تعددت قتاله التي يروع بها البلد وإنذاراته للضابط الكبير جدا عزت العلابلى الذي يطارده بمجرد القاء الأوامر العبيطة هنا وهناك.. بينما المجرم مستمر فى تحركه بكل نشاط من مكان إلى مكان متنكراً فى هينات كوميدية ساذجة مثل اقنعة محمد صبحى فى بعض مسرحياته.. ولأول مرة نرى اربابا خطرا يعمل وحده تماما بلا أعوان، ويفعل ما يشاء من نون أن ينجح البوليس وكل سلطات البلد فى اكتشافه، حتى عندما يقتحم مجمع التحرير أكبر مبنى حكومى فى مصر كلها بحقيبة متفجرات ويحاصره كل بوليس مصر من حجرة إلى حجرة.. ومع ذلك يضرب الجميع دائما.. لأنه لابد من أن تكون نهايته على يد حضرة الضابط الكبير جدا عزت العلابلى شخصيا، الذى يلقي به من سطح المجمع، ولتبدأ قصة أخرى عن البحث عن حقيبة المتفجرات فى مباراة كرة فى استاد القاهرة، وعبر مغامرات معقدة وطويلة جدا كان مطلوب منها أن تكون تقليدا مثيرا للأفلام الأميركية.. ولا أحد ينكر الجهد الهائل الذى بذله المخرج الجديد محمد سعيد مرزوق فى أول أفلامه.. ولكن لماذا لا نلعب جميعاً فيما نقدر عليه ؟ .

**«المليونير»**  
**كوميديا اسماعيل ياسين ..**  
**وعصر «شطار السينما»**

الذين تدهشهم ظاهرة «النوستالجيا» السائدة الآن عند مشاهدي السينما اليوم في التسعينيات - اى حنينهم الجارف إلى افلام الماضى فى الخمسينيات وحتى الاربعينيات وحيث لم يكن معظمهم قد ولدوا بعد - قد يفوتهم ان من بين الاسباب العديدة وراء هذه الظاهرة، سبباً مهماً جداً من اسباب نجاح تلك الافلام القديمة التى يعتبرها الكثيرون افضل من افلام هذه الايام .. وهو ليس سبباً فنياً بقدر ما هو بشرى .. بمعنى ان انجح الافلام القديمة حتى الان هى «توليفات» بين عدة عناصر مضمونة النجاح ومناسبة تماماً للذوق المصرى المتوسط والسائد، ووراها ببساطة عقول ذكية، بمقاييس النكاء التجارى فى تلك الايام. ويتعبير «السوق»، كانت تملك كل عناصر «الشطارة» لتعرف ماذا تصنع بالضبط وهو شئ اشبه بالمعادلات الكيميائية، ولكنه متعلق هذه المرة بالمواهب فى هذا المجال أو ذاك من المجالات، وبالمعنى المصطلح عليه فى سينما الاربعينيات والخمسينيات، اى الرقص والغناء والكوميديا وقليل من التمثيل فى تيار الضحك والفرقة .

مقابل التيار الاخر الموازى والمستقل، وهو تيار الميلودراما والبكاء الذى اسسه توجو مزراحى ويوسف وهبى .. وهذا هما التياران الاساسيان فى الفيلم المصرى منذ ظهوره وحتى الان .. وكل التيارات أو المدارس الاخرى هى وافدة أو دخيلة على هذين التيارين ومؤقتة ايضا. وبمعنى انه قد يظهر احيانا تيار واقعى أو انتقادى او موجة عنف وحركة، أو مخدرات مثلاً .. ولكنها تكون استجابات فورية لظواهر طارئة على الواقع المصرى سرعان ما تحقق غاياتها المؤقتة بسرعة وتختفى. وتعود السينما المصرية لتستقر على اتجاهيها الراسخين اما الموت ضحكا وفرقة .. واما الموت



نكدا وغما ..

والقادرين دائما على فهم هذه الاتجاهات وتحسسها بانوفهم التجارية النافذة هم «الشطار» بالطبع .. وعباقرتهم كانوا موجودين طوال الوقت .. فالواحد منهم - او المجموعة - يلتقط بسرعة المزاج العام للمجتمع في لحظة .. فان كان «يحتاج» الى الضحك، فسرعان ما تتكون «فرق عمل» لتصنع افلام الضحك والانبساط المطعمة بالطبع بشيء من الفناء .. وان كان المزاج العام يميل نتيجة ظروف اقتصادية وسياسية ما الى تعويض شعور اليأس والاحباط باغراق النفس في قصص الهم والظلم والنكد والفواجع التي يصيبها القدر الغامض علينا فلا نستطيع مواجهتها، والافضل لنا ان نستسلم لها بالبكاء على كوارث غيرنا التي هي افزع بكثير من فواجعنا نحن شخصا، تزدهر على الفور افلام يوسف وهبي وامينة رزق وحسين رياض ثم مدرسة حسن الامام بكل مقدراتها .

ثم تكون هناك لحظات «البين بين» - وافضل ان اسميها فترات التقاط الانفاس - حينما يتصادف ان يكون المزاج «رائقا» لعدم وجود ازمتات - او على العكس للتقلب على هذه الازمتات بشكل هروبي - فتكون هناك فرصة للفيلم الغنائى والقصص الرومانسية، ومع عدم اغفال عنصر «النجم» في كل هذه التقلبات .. فعندما يكون النجم قويا وذا تأثير جارف على الجماهير، فهو يستطيع احيانا ان يفرض نوع السينما التي تناسبه على هذه الجماهير، وهي حالات خاصة يذهب فيها المشاهد لمشاهدة النجم أصلا، وايا كان موضوع او نوعية الفيلم .. ولذلك كان لدينا دائما هؤلاء النجوم الاقوياء مثل عبد الوهاب وام كلثوم وفريد الاطرش وليلى مراد وشادية وعبد الحليم ومحمد فوزى ...

وقد يكون التفسير السهل لنفوذ هذه الاسماء انها لمغنين يخاطبون المزاج الشرقي الذي يميل الى الطرب بطبعه ولكن هذا لا يكون صحيحا في حالات يوسف وهبي ونجيب الريحاني وعلى الكسار واسماعيل ياسين، والى عادل امام ونادية الجندى الان .. مروراً بالطبع بالملكات المتوجات مثل فاتن حمامة وسعاد حسنى، مما يؤكد ان نظرية «قوة النجم» في ذاته وايا كانت اداته في جذب الجماهير.

ولكن حتى هؤلاء وعلى الرغم من كل قوتهم وعناصر جاذبيتهم لم تكن مواهبهم العالية كافية وحدها لنجاحهم وحسن تسويقهم لدى الجماهير، بل انهم لم يكونوا بمنأى ابدا عن «الشطار» الذين لولاهم لما توصل النجم نفسه لمفاتيح نجاحه ..

فلسوف نجد وراء كل نجمة او نجم من هذه الاسماء الكبيرة واحدا من هؤلاء «الشطار» .. كان هو الذى يريد ويفكر ويخطط للعملية كلها كيف يظهر النجم وفى اى فيلم .. وائ قصة .. وفى اية شخصية ومع اى مخرج ثم ماهى العناصر الاخرى الثانوية المكملة التى لا بد من حشدتها من حوله لكى تكتمل الصورة .

ولقد اصبح شائعا فى تاريخ السينما المصرية ان انور وجدى كان احد ابرع هؤلاء «الشطار» .. فهذا الفنان العجيب الذى اصبح احد اهم الظواهر واكثرها نجاحا وتأثيرا فى هذه السينما مارس معظم فنونها ممثلا ومخرجا وكاتبا ومنتجا . من دون ان يكون لراسا او موهوبا فى اى منها ونجح فيها جميعا بمجرد نصف موهبة ان لم يكن بريعا فقط .. ومن دون «ان يأخذ احد باله» وهى ظاهرة حدثت كثيرا فى السينما المصرية، عندما نجح كثيرون واستمروا طويلا فى هذا الفرع وذلك من دون اى موهبة او مؤهل . بل ان المذهل انه اذا كان سهلا ان ينجح مؤلف او مخرج او مصور نصف موهوب او عادم الموهبة فى الاساس . فان من الصعب ان ينجح الممثل او الممثلة من دون موهبة اما فى التمثيل او فى الشكل .. بمعنى ان تكون الممثلة مثلا، جميلة جدا او نجمة اغراء او خفيفة الدم - ماري منيب وزينات صدقي - ومع ذلك فالسينما المصرية هى الوحيدة فى العالم التى نجحت فيها ممثلات من دون اى عنصر على الاطلاق من كل هذه العناصر .. كيف ؟ لا احد يدري وانور وجدى الاسطورة مثلا، لم يكن ممثلا، لم يكن ممثلا فذا بحال من الاحوال .. ولكنه كان يملك ما نسميه «بالقبول» لدى الجمهور .. ولكن موهبته الخرافية التى لا مجال للشك فيها كانت هذه «الفهولة» المصرية البارعة فى ان يقدم للناس ما يريدونه .. وان يربط نفسه مثلا بأسطورة غنائية فذة مثل ليلي مراد لكى يضمن لنفسه النجاح ليس كممثل فقط .. وانما كمنتج اولا .. ومن خلال ضمانة النجاح الاكيدة هذه يمكن ان «يمرر» على الناس كل ما يكتب ويأتى اسلوب يخرجهم وعلى طريقة «صلاة على النبي» ...

و «الشطارة» كما يجسدها انور وجدى، هى عقلية انتاجية اولا ... بمعنى وضع «التركيبة» المكتملة الناجحة واشباع كل احتياج مهما كان صغيرا لدى المشاهد .. اى الاهتمام بالتفاصيل .. فعلى الرغم من انه يمتلك «ورقة رابحة» جدا هى ليلي مراد، فما المانع من ان يجمع حولها ايضا شكوكو واسماعيل ياسين وبشارة واكيم واستغان روستى وفريد شوقى وعزيز عثمان ... وكلهم فى ذلك الحين اسماء صغيرة

لن تكلفه إلا ملاييم ولكن كلا منهم يخاطب جزءا - مهما كان صغيرا - من توقعات المشاهد لوجبة كاملة .. الى ان وصلت عبقريته الانتاجية الى «ضربة الموت» حينما حشد حول ليلي مراد في «غزل البنات». نجيب الريحاني .. يوسف وهبي .. عبد الوهاب .. واكتفى هو لنفسه بدور صغير للطيار الشاب الوسيم «الجدع» الذي سيفوز في النهاية «بالبنات» وايرادات الفيلم معا.

وفي العام التالي مباشرة «لغزل البنات» - اي في عام ١٩٥٠ - يلعب انور وجدي «لعبة صغيرة» ليست محقوفة بأى مخاطر ولا تكلف شيئا ولكنها يمكن ان تتجح .. عندما انتج فيلم «الملوينير» باسما عيل ياسين وحده الذي كان «مونولوجست» صغيرا بدا يغزو السينما بتجاح .. وليصبح هذا الفيلم أحد النماذج الناجحة جدا لمدرسة الشطارة هذه في السينما المصرية..

قد لا يعلم احد ان انور وجدي نفسه هو كاتب سيناريو فيلم «الملوينير» .. والمسألة ليست صعبة. لان التقاط الافكار الاجنبية من هنا وهناك ثم ترجمتها عن الفرنسية مثلا وتحويلها الى فيلم مصرى كانت شائعة جدا ومصدرا لمعظم الافلام المصرية في الاربعينيات والخمسينيات .. وربما كانت ولم تزل هي المنبع الرئيسى لكثير من افلام اليوم بعدما جعلت منها شرائط الفيديو «شغلانة سهلة» ..!

ولكن انور وجدي بنكائه الخطير، يدرك ان الحوار في الفيلم الكوميدي هو عنصر مهم جدا من عناصر الاضحاك .. وبالأذات في الكوميديا المصرية المعتمدة عموما على النكتة اللفظية او «الايقية» .. ولذلك فهو بعد ان يكتب السيناريو يعهد بالحوار الى كاتب كوميدي متخصص، هو ابو السعود الابيارى، الذي كان احد ابرع كتاب السيناريو والحوار في السينما المصرية .. بل والاغنية الخفيفة المرحية ايضا .. والذي ما زالت افلامه العديدة تضحكننا حتى الان: اما بمواقفها الكوميديا النابعة من الطبيعة الشعبية المصرية واحيانا بمجرد حوارها اللاذع وتركيباته اللفظية البارة .. ثم لان الفيلم كوميدي خفيف يعتمد على اسماعيل ياسين اساسا والتركيبة العبيثة الخاصة، التي ارتبطت به، فهو لا يخرج بنفسه، وانما يعهد بذلك الى حلمى رفلة الذى يمكن ان نقول انه كان «استاذا» في صوغ هذه التوليفات المبهجة: اسماعيل ياسين .. زائد قصة حب مع فتاة جميلة .. ثم مجموعة من الرقصات والاغاني .. ثم بعض نجوم الكوميديا من الصف الثانى مع اسماعيل ياسين الذى لا يمكن ان تتفجر الكوميديا الا من خلال مواجهاته معهم ..

ولا يبقى بعد ذلك الا بعض «ملوك الشر» التقليديين فى ذلك الوقت .. ولذلك فنحن نرى فى «المليونير» زينات صدقى .. ووداد حمدى وسعاد مكوى، وسراج منير، وفريد شوقى واستفان روستى وشفيق نور الدين وعبد الرحيم الزرقانى .. وكل منهم فى دور قصير خاطف قد يصلح له اى كومبارس .. ولكنها مدرسة انور وجدى - وهو المنتج - فى «ملء الفراغات» مهما كانت صغيرة باسماء متمكنة يمكن ان يجذب كل منها جمهوره الخاص ..

فلمى رفلة مخرج «المليونير» هو من المدرسة نفسها التى تجيد صنع التوليفات الجماهيرية الناجحة، بل ويمكن اعتباره احد «شطار» السينما الاوائل الازكياء .. منذ ان تحول من «ماكبير» فى السينما الى مخرج، كان من اوائل من اكتشفوا او دعمو عددا من المواهب الصغيرة حينذاك لتصبح نجوما متألقة بعد ذلك، مثل شادية وماجدة واسماعيل ياسين ومحمد فوزى، فى سنواتهم الصعبة الاولى ..

### اسماء من الماضى

وسوف نلاحظ ان مساعد حلمى رفلة فى هذا الفيلم هو عاطف سالم الذى اصبح احد اهم مخرجى السينما المصرية بعد ذلك وحتى الان .. وان المونتير كان كمال الشيخ الذى بدأ مونتيرا مع انور وجدى فى كثير من افلامه وقبل ان يصبح مخرجاً كبيراً هو الآخر ..

فاذا كان اسماعيل بمجموعة العناصر التى حوله تضمن «التوليفة» الكوميدية الناجحة، يبقى عنصر الاغراء الوحيد الناقص، هو البنت الحلوة .. وهنا يستغل انور وجدى وحلمى رفلة بذلك شديدة قبيلة الاغراء التى كانت فى قمة انفجارها فى السينما المصرية، كاميليا .. وهى «حدوتة» اخرى تستحق الوقوف عندها ...

كاميليا - وليس هذا بالطبع اسمها الاصلى - فتاة جميلة من اصل اجنبى من الجاليات العديدة التى كانت تعيش فى مصر وكانت بضمة الجسد، وحشية الوجه وباليات فى شفتيها المكتنزتين التى كانت تجيد استخدامهما، صمتا وكلاما بصوتها الدافىء المتكسر - فهى بحق نموذج للجمال الاوروبى الذى يمثل مذاقا مختلفا بالضرورة فى وسط فتيات سمرات فى الغالب، يسود فيه التطلع الى النوق الاوروبى .

والفتاة نفسها، تبدو طماحة ومستعدة من اجل الوصول لصنع اى شىء بدءا من

ملابسها الشفافة، الى خلع هذه الملابس الشفافة، الى التثني في حركتها وادائها للحوار، وليكنة ليست مصرية تماما ولكن بصوت مثير غامض مملوء بالدلال ودغدغة مشاعر الرجال، والشرقيين بالذات. وعلى الرغم من ان كاميليا لم تكن لها علاقة بالتمثيل طبعاً، الا انها استطاعت وفي عدة سنوات فقط ان تنتشر في السينما المصرية كالإعصار المكتسح عندما أحس شطار السينما من جانبيهم انهم وضعوا ايديهم خلالها على كتف جديد مثير . لدرجة جعلوا منها احد رموز الاغراء القليلة في السينما المصرية ..

وكالشهاب الخاطف لم يستمر عمر كاميليا الفني سوى اربع سنوات فقط، مثلت خلالها خمسة عشر فيلماً !! في عام ١٩٤٧ قدمها يوسف وهبي لأول مرة في فيلم «**القناع الاحمر**» امام سراج منير .. وفي عام ١٩٤٨ ظهرت في فيلمين: «**فتة**» امام محمود اسماعيل ومن اخراجه هو نفسه، ليلتقطها حلمى رفلة بذكائه في العام نفسه ويقدّمها في «**الروح والجسد**» امام المطرب الصاعد حينذاك محمد فوزى ..

ويبدو انها في العام الثالث (١٩٤٩) كانت قد انفجرت كالقنبلة المبلوبة فمثلت ثمانية افلام : «**خيال امرأة**» مع كمال الشناوى واخراج حسن رضا - «**ولدى**» امام محمود المليجى واخراج عبد الله بركات - «**طبول الليل**» امام كارم محمود واخراج حسين فوزى - «**القاتلة**» امام كمال الشناوى واخراج حسن رضا - «**السنات كده**» امام محمد أمين واخراج حسن حلمى - «**صاحب الملايم**» محمد فوزى واخراج عز الدين نو الفقار - «**شارع الجهولان**» امام كمال الشناوى واخراج صلاح ابو سيف .. شخصياً .

وفي عام ١٩٥٠، ظهرت كاميليا في اربعة افلام فقط هي : «**امرأة من نار**» مع مختار عثمان ومن اخراج فرنيتشو، و«**قمر ١٤**» لتييازى مصطفى امام محمود نو الفقار و«**العقل زينة**» لحسن رضا امام نور الدمرداش .. ليكون اخر افلامها هو فيلمنا هذا الذى نتحدث عنه اليوم «**المليونير**»، لان القدر لم يمهّلها، حيث احترقت بها طائفة فى حادث هز المجتمع المصرى حينذاك بعدما بدأ الجميع يتحدثون عن علاقة تربط بين كاميليا والملك فاروق شخصياً، وهى ذكريات كنا نسمعها ونحن اطفال فتبهرنا تفاصيلها المثيرة فى مجتمع ما قبل ثورة يوليو (تموز) .. وإن كان ما يعلق بخيالنا منها حتى الآن أن كاميليا هذه كانت شيئاً جميلاً مثيراً ابيض اللون دافئ الشفتين لم يتكرر بعد ذلك على الشاشة المصرية، على الرغم من كثرة الجميلات

اللاتى لم تكن لهن علاقة بالتمثيل مثلها بالضبط، ولكن من دون سرها الغامض المثير الذى جعلها تقرض وجودها على السينما والحياة نفسها فى عمرها الخاطف السريع.

وكاميليا فى «المليونير» هى بالطبع زوجة المليونير .. الذى هو اسماعيل ياسين نفسه الذى يلعب دورين : المليونير الشاب عاصم الاسترلينى .. (ولاحظ هنا نكاء التسمية من ابو السعود الابيارى) ثم المونولوجست الفقير الغلبان فى احد الكاريهات «جميز» ...

### متعة الشاشة الكبيرة

والموقف الدرامى الذى تنطلق منه الاحداث بسيط جدا .. فالمليونير يضبط زوجته فانقة الجمال مع شاب يتصور انه عشيقها فيقتله ويهرب .. وطبيعى - بما انه بطل فى فيلم مصرى - ان يهرب الى اقرب كاباريه ليسكر وينسى همومه .. وهناك يتعرف الى المونولوجست الغلبان الذى يشبهه بالضبط فيتفق معه على ان يحل محله فى بيته مدة اسبوع واحد باعتباره المليونير .. ويخفى عنه بالطبع أنه ارتكب جريمة قتل ويريد أن يختفى عن أعين البوليس .. ولا ندري نحن بالطبع كيف يقبل المونولوجست الطيب جميز اتفاقا كهذا أيا كان المقابل .. ولكن ما يستهدفه بالطبع كاتب السيناريو انور وجدى، هو ان ينتقل بهذا الشاب الساذج الفقير فجأة الى حياة القصور والثراء بكل شخصياتها وعلاقاتها الجديدة عليه.. وبكل التناقضات والمواقف الكوميديّة المفاجئة التى تنشأ عن مواجهة جميز الفقير الذى يحل محل عاصم الاسترلينى المليونير، لأشياء وأشخاص ومواقف غريبة عليه تماما ولا يعرف شيئا عنها .. بما ان الجميع يعاملونه على أنه عاصم الاسترلينى ..

والفكرة شديدة، النكاء غنية الامكانات كما نرى وعلى الرغم من اصلها الاجنبى الواضح ..

ولنا ان نتخيل اسماعيل ياسين المونولوجست الفقير الساذج فى مواجهة قنبلة الجمال والجنس كاميليا التى تتصور انه زوجها .. بينما يتجه هو باعتباره صعلوكا هابط الذوق «وش فقر» الى خادمته سعاد مكوى .. التى على الرغم من انها تقوم بأعمال المطبخ والتنظيف لاتكف عن الغناء طول الوقت .. ولانها كانت تحب مخدومها المليونير اصلا .. فهى تواصل حب بديلها الصعلوك ..

وفي هذا القصر العجيب، تحدث الاشياء المذهلة التي لا بد من ان نتوقعها من فيلم يكتبه انور وجدى ويخرجه حلمى رفله ...

فزوجة المليونيير الجميلة لا ترى مانعا من ان تجمع كل خدم القصر وخادماته فى حجرة نوم زوجها لترقص له بينما الجميع يغنون ويرقصون من حولها .. وعندما يذهب المليونيير المزيف ليسكر فى «الخمارة» كما كان يفعل المليونيير الحقيقى، نرى اغنية جماعية جميلة تتجلى فيها براعة التاكليف والتلحين القديمة، حيث يستلهم الفنان مفردات المكان وشخصياته المألوفة لتغنى كل منها بكلمات مناسبة لوظيفتها ...

وعندما يجد الصعلوك الفقير نفسه غارقا فى ملذات حياته الجديدة يغنى بمثل هذه الكلمات :

«يا روحى ع العز ..

يا عينى ع العز ..

دا عيشته تلذ ..

وحظة يهز ..

ويما ان التي تتراقص حوله هى خادمته التي تعد له الطعام الذى لم ينقه من قبل، يصبح ممكنا ان يغنى للملوخية فى «دويتو» بين اسماعيل ياسين وسعاد مكاوى:

«سبب ايدى .. ع الملوخية ..

أه يا سيدى .. ع الملوخية ..»

وهكذا كان عالم «الهلس» الجميل .. ناس يمتعونك فعلا بأى كلام وبأى مستوى ولكن من بون ان يدعوا شيئا فأتت ذاهب لترى شيئا من الضحك والرقص والغناء والفرقة وما تيسر ايضا من جسد وملامح فتاة جميلة .. وسوف تجد ذلك لان احدا لم يخذلك .. فما هى المشكلة ؟

اما الدراما فى الفيلم - لو كانت هناك دراما اصلا - فتتصاعد من خلال اكتشاف جميز لاسرار العالم الخفى للمليونيير الذى يحل محله .. والذى تتضح شيئا فشيئا مبادئه وقضاياه كلما واجه جميز موقفا جديدا يكون مطلوبا منه فيه ان يسدد قوائير المليونيير الفاسد ..

فوداد حمدي مثلا هى «سنية جنح» التي تطالبه بأن يتزوجها بعدما اعتدى عليها، والا سلطت عليه غنتر البلطجى القوى الذى يلعبه سراج منير ..

ثم تقابله عصابة استفان روستى وفريد شوقى وغيرهما من الاشرار بطلب  
ديونها عنده والا قتلته .. فيستدرجهم جميعم بذكائه للعبة قمار يخسرون فيها كل  
شئ .. وحتى ملابسهم ..

وتتكاثر الديون والحسابات القيمة المعلقة .. ويعجز جميع عن التصرف وقد اندرك  
خطورة المأزق الذى تورط فيه عندما وضع نفسه فى مكان المليونير، فيكاشف الجميع  
بالحقيقة .. انه جميعم الفقير وليس «عاصم» المليونير .. ولكن احدا بالطبع لا يصدقه  
.. حتى زوجته كاميليا واخته زينات صدقى .. وعندما يصر على الحقيقة ينقلب  
الموقف، فيتصور الجميع انه هو المليونير الحقيقى ولكنه أصيب بالجنون .. وتكون  
الاحداث قد دفعت بالرجل الوحيد الذى يعرف الحقيقة الى ما يشبه الجنون فعلا ..  
فيرسلونه بالقوة الى مستشفى المجانين، حيث تتصاعد الكوميديا من المواقف  
والنماذج التقليدية التى تصنعها السينما المصرية عادة فى هذا النوع من المشاهد،  
ويتحول الفيلم الى عالم عبثى جميل يبدو فيه المجانين اكثر عقلا وطهارة من العقلاء  
«الذين فى الخارج»، ويكون درس الفيلم الخلقى - او ما يسمونه «المورال» - هو  
الحكمة التى يسمعها اسماعيل ياسين من عبد الرحيم الزرقانى المجنون القاتل :  
«انك لكى تعيش فى هذا العالم الوحش، عليك ان تكون منافقا وكاذبا حتى يصدقك  
الآخرين» ..

وطبعى ان تنتهى هذه الفوضى كلها الى قسم البوليس، حيث يلتقى «جميعم» بـ  
عاصم الاسترلينى المليونير الحقيقى الهارب من جريمة قتل عشيق زوجته والتى  
يكشف انه لم يكن عشيقها بل شقيقها الفقير الذى كانت تمده ببعض نقود زوجها  
الثرى، وانه لم يمت ولم يقتل، لانها كانت قد استبدلت طلاقات مسدس زوجها بطلقات  
مزيفة .. فلا مشكلة والحال هكذا على الاطلاق عند اى حد، وتتكشف كل الحقائق  
والاسرار، ويغود كل الى حقيقته، وتكون حكمة الفيلم النهائية الاخرى ان حياة  
«جميعم» البائسة الفقيرة الاولى كانت افضل واكثر سعادة بكثير من حياة  
المليونيرات... وليس من حق احد ان يطمع فى تغيير حياته .. والقناعة كنز لا يفنى ..  
وهى الحكمة الخالدة للسينما المصرية التى مازالت ترددها حتى الان.



## كوميديا اسماعيل يس (٢) «اسماعيل يس فى مستشفى المجانين»

من الصعب العثور على نقطة بداية ظهور اسم اسماعيل ياسين فى الافلام بشكل محدد فكثيرا ما كنا نراه فى أنوار صغيرة جدا مع على الكسار او حتى مع أنور وجدى .. ولكن أول مرة نرى اسم اسماعيل ياسين فى قوائم الافلام «الرسمية» الوحيدة المتاحة والتي نعتمد عليها اساسا فى هذه الدراسات، كانت عام ١٩٤٩ كبطل لفيلم «الناصر» أمام ماجدة .. ربما كانت هذه أول بطولة صريحة لها هى ايضا - والذي اخرجه سيف الدين شوكت .. هنا نضطر لمراجعة معلوماتنا عن ان حلمى رفلة كان هو الذى اكتشف اسماعيل ياسين كما اكتشف آخرين من المواهب الجديدة التى قدمها للسينما .. قلعله قدمه فى انوار صغيرة فقط وجهت اليه الانظار، الى ان وصل الى بطولة «الناصر» ليقوم حلمى رفلة بعد ذلك بالتركيز عليه فى «توليقات» ناجحة جعلت منه - ويسرعة - شخصية جماهيرية واسعة الانتشار والاكتماس .. حتى أصبح ثابتا انه النجم الوحيد فى تاريخ السينما المصرية الذى كانت الافلام تحمل اسمه .. وهى ظاهرة فريدة فعلا ..

ان هناك سلسلة من ستة عشر فيلما سينمائيا تحمل اسم اسماعيل ياسين فى عناوينها مباشرة وهو يقوم بمغامراته الكوميدية المعروفة فى هذا المكان او ذاك .. وهو ما لم يتحقق لأى ممثل آخر فى السينما المصرية كلها، من يوسف وهبى الى نجيب الريحاني شخصيا، مروراً بأنور وجدى أو محمد فوزى أو عماد حمدي ووصولاً الى عادل إمام فى أيامنا هذه .. فإذا تذكرنا أن هذا النوع من الكوميديا الذى كان يقدمه اسماعيل ياسين يمكن تلخيصه ببساطة فى انه كوميديا «التخلف العقلى والبلاهة» - وهذا رأى شخصى جدا بالطبع اتحمل مسؤوليته - أدركنا على

الفور حجم مأساة السينما المصرية - إحدى ماسيها العديدة ان شئنا الدقة - ومدى تخلف جمهورها الذى كان يضحك على أشياء كهذه الى حد الانفداع نحو أى فيلم لمجرد انه يحمل اسم هذا «المضحك البدائى» الذى مازال البعض يقول بجرأة انه كان يضحك له أكثر مما يضحك للريحانى مثلا ..

المسألة أنواق بالطبع، ولا يمكن لأحد أن يصادر نوق أحد أو يسخر منه .. فالاسباب كامنة بالطبع فى مناخ اجتماعى وثقافى وشعورى كامل بحيث لا يصبح من حق أحد ان يفرض مزاجه الخاص على أحد او يتعالى عليه .. فالضحك نفسه هو نشاط اجتماعى او جماعى مرتبط بكل الأنشطة الأخرى وفى مناخ محدد وفترة تاريخية محددة .. وهو لا يمكن ان يكون منفصلا عن مناخ السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة والفنون بشكل عام ..

لكن ما يعيننا هنا الآن، هو أنه عندما تعود اقلام اسماعيل ياسين عبر إعادة عرضها فى التلفزيون، لتصبح هى نوع الكوميديا المفضل عند جمهور هذه الايام - ليس عند الاطفال فقط بل وعند آبائهم ايضا - فهذه كارثة بكل المقاييس .. لا تدل على افلاس كل نجوم الكوميديا الحاليين الذين لم يستطيعوا التفوق على كوميديا اسماعيل ياسين البدائية فقط، وإنما الاخطر من ذلك انها تدل على الارتداد الكاسح للنوق العام حتى يعود بسرعة الى الكهوف .. وربما تدل على انهيار السينما نفسها التى لم تستطيع ان تقدم الجديد خلال اربعين سنة ولا أن تتقدم خطوة ! كل هذه أراء شخصية بالطبع أتحمل مسؤوليتها .. ولعلنى المخطئ الوحيد الذى لا يفهم ولا يقدر القيم الراقية (شديدة الاضحاك) فى هذه الكوميديا الرائعة الأعلى من مستوى .. لأنه لا يمكن ان يكون كل هؤلاء الآخرين على خطأ .. !

### اسماعيل ياسين سلاح شعبى

فى مطلق الاحوال، فإذا كان الجميع قد عاد للضحك مع اسماعيل ياسين الآن ويعد كل هذا التقدم الذى حدث فى كل الانواق والمستويات وعلى الرغم من كل الاسماء والمواهب التى ظهرت، اذن يصح ان ندهش فعلا لأن يكون اسماعيل ياسين أخطر ظاهرة كوميدية فى السينما المصرية منذ أن ظهر فى أول أفلامه «الناصح» اى، منذ ٤١ سنة .. وأن تبدأ بعد خمس سنوات فقط من تاريخ ظهوره، موجة أفلام عديدة ، تحمل اسمه هذه الافلام بدأت عام ١٩٥٤ بفيلم «مغامرات اسماعيل ياسين»

الذى مثله امام شادية وكمال الشناوى وأخرجه يوسف معلوف .. وانتهت عام ١٩٦٠ بفيلم «اسماعيل ياسين فى السجن» الذى يشارك بطولته المطربة الذائعة الصيت حينذاك مها صبرى وأخرجه حسن الصيقي، مروراً بسبعة افلام كاملة من هذه المجموعة أخرجه له واحد من أبرع مخرجى الكوميديا وأرقامهم فى السينما المصرية هو فطين عبد الوهاب .. وأحدث بالطبع عن المجموعة التى تحمل اسم اسماعيل ياسين صريحا فى عناوينها، وليس عن كل افلامه الاخرى التى لاحصر لها والتى كان يمثلها الى جانب هذه الافلام وفى الوقت نفسه، حيث كان أغزر نجومنا عملا لشدة الاقبال عليه ..

فى مجموعة «الستة عشر» هذه رأينا «عفريتة اسماعيل ياسين» .. ثم رأينا «طرازنا» .. و «معروضا للبيع» .. ويقابل «ريا وسكينة» .. ثم ذهبوا به الى كل مكان يخطر على بال الى «متحف الشمع» .. و«جنينة الحيوان» .. و «مستشفى المجانين» .. والى «دمشق» أيام الوحدة مع سوريا - أنتج الفيلم عام ٥٨ - وذلك بعدما كانوا قد ذهبوا به الى «الجيش» بعد ثورة تموز (يوليو) - تاريخ الفيلم عام ١٩٥٥ - وكان لابد من ارضاء كل اسلحة القوات المسلحة فذهبوا به الى «البوليس» ثم الى «الاسطول» ثم الى «الطيران» والى «البوليس السرى» .. ثم كانت المفارقة الطريفة ان ينتهى الى «السجن» حيث كانت «اسماعيل ياسين فى السجن» بالفعل هو آخر أفلام هذه السلسلة !

الى هذا الحد كان اسماعيل ياسين قد اصبح «سلاحا شعبيا»، قوى التأثير سريع الانتشار، يمكن خلاله توصيل اية افكار الى الجماهير .. ربما بشكل أقوى مما يمكن ان يفعله اى ممثل كبير و «جاد» آخر. وربما بشكل أقوى من اى اسلوب سينمائى درامى يلجأ الى الوعظ والخطابة .

كان الهدف من سلسلة افلام اسلحة الجيش والطيران والاسطول، هو اقناع الشباب بالفعل بالالتحاق بهذه الاسلحة، وازالة الرهبة التقليدية التى قد يحملونها عن فكرة التجنيد أصلا.. وهى وسيلة معروفة فى سينما العالم كله فى أوقات الازمات او الحروب وحين يكون مطلوبا شحذ الطاقات الوطنية .. الى هذه الوسيلة لجأت السينما البريطانية فى الحربين الأولى والثانية فيما عرف بموضوعات الدعاية او «البروباغندا» التى تغرى الشباب بالحياة العسكرية وما يمكن ان يكون فيها من جوانب الشهامة والبطولة ومتعة الحياة الجماعية .. فضلا عن فكرة الدفاع عن الوطن

بالطبع، ولكن بالكثير الوسائط جانبية السينما ونجومها المحبوبين .. ولا ننسى سيل الافلام الاميركية الذي انهال علينا عن بطولات جنود الجيش والبحرية والطيران الاميركي حيث لم تترك تفصيلة صادقة او كاذبة فيها لم تحول إلى فيلم وذلك منذ ما قبل انتهاء الحرب العالمية الثانية وحتى الآن .

أفلام اسماعيل ياسين في الواقع كانت أكثر تواضعا وبساطة من ذلك، وأقل ادعاء ومبالغة .. ولذلك كانت أصدق، لأنها لم تكن تستهدف أكثر من ترغيب الشباب في الالتحاق بالجيش، من خلال بطل يحبونه كثيرا هو اسماعيل ياسين الذي يمكن ان يكون فعلا اى شاب يتم الحاقه بهذا السلاح او ذاك، ثم الحياة اليومية المألوفة له داخل هذا السلاح والتي تقول للشباب انها يمكن ايضا ان تكون حافلة بالضغط والسعادة. وأنها ليست بالصعوبة والتجهم الذي يظنونه ..

بل انه يمكن القول انه كانت هناك ايضا اهداف قومية مشروعة لهذه الافلام في حينها .. فممنذ ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ كان المد الوطني والشعبي قد شمل مصر بالكامل لتحقيق شخصيتها التي طال طمسها تحت ضغط الاحتلال والقصر الملكي واذلال الاقطاع والرأسمالية المستغلة لها، فأصبح من حق كل فرد ان يرفع رأسه ليحقق ذاته وحلم مجتمعه الكبير، في ظل شعارات قوية كانت تؤكد له امكانية ذلك. ولعلنا نلاحظ مثلا ان «اسماعيل ياسين في الجيش» تم انتاجه عام ١٩٥٥ كما قلنا (أى بعد قيام الثورة بثلاث سنوات فقط) .. ثم تبعه «الاسطول» عام ١٩٥٧ .. و «البوليس الحربي» عام ١٩٥٨ .. وهي نروة النشوة بعد انتصار مصر على عدوان ١٩٥٦ الثلاثي، لكي يجيء «الطيران» عام ١٩٥٩.

لكن اسماعيل ياسين في كل هذه الافلام كان اكثر احتراما من «رامبو» .. بل ومن أصغر «شاويش» في أى فيلم أميركي كاذب ومتعال .. فهو لم يكن يصنع اى معجزات، ولا يدمر اى جيوش بمفرده .. وانما كان الجندي المصرى البسيط الطيب والذي يعيش حياة المعسكر اليومية مع رفاقه، ويعيش في الوقت نفسه حياته الاخرى العادية .. يحب ويحلم بالزواج من حبيبته زهرة العلا مثلا، التي يريد الشرير ان يخطفها منه .. فهو يظل اسماعيل ياسين نفسه في كل افلامه الاخرى، يمارس الاشياء المضحكة نفسها .. وبغض النظر عن رأى الشخصى فيها – ولكن وهو يرتدى فقط الزي العسكري للسلاح الذي يلتحق به. ويلا اية مغامرات او خوارق بطولية مبالغ فيها ..

«الرفقة» فى هذه الافلام كانت تتحقق من خلال زملاء اسماعيل ياسين فى السلاح نفسه من احمد رمزى الى عبد السلام النابلسى الى عبد المنعم ابراهيم، حيث تكون المغامرة جماعية والاحلام مشتركة - فقيمة الصداقة وزمالة السلاح هى احدى القيم الايجابية فى هذه الافلام، التى ترتفع عن سائر افلام اسماعيل ياسين «العادية» الاخرى بفضل تطعيم مفرداتها الكوميدية التقليدية المعروفة بمعنى كبير متعلق بالوطن نفسه هذه المرة ..

فى معظم هذه الافلام، توصلت عبقرية المخرج فطين عبد الوهاب الى تكرار «الشخصية المناقضة» نفسها لاسماعيل ياسين لكى تتفجر الكوميديا دائما من خلال اصطدامهما معا .. وهى شخصية «الشاويش عطية» التى كان يلعبها ممثل فذ لا يمكن نسيانه فى هذه الافلام القديمة، ليس لموهبته التمثيلية التى كانت محدودة. وانما لتكوينه الجسمانى والشكلى الخاص، وهو الممثل رياض القصبجى الذى كان معروفا عند جمهور «الترسو» - اى الدرجة الثالثة الشعبية فى تلك الايام باسم «أبو الدبل» (بضم الدال وتشديدها وفتح الباء) .. وهو ممثل ضخم الجثة كبير الرأس غليظ الملامح، تبدو عليه القسوة الشديدة ولكنه يحمل قلبا شديدا الطيبة والوداعة، بحيث يمكن ان يتحول فى لحظة الى طفل غلابان الى اقصى حد ..

حينما كان يذهب الجندى الصغير اسماعيل ياسين، سواء الى الجيش او الطيران او الاسطول، كان لابد من أن يكون رئيسه المباشر فى أى مكان هو «الشاويش عطية» هذا بالذات، لكى يختار اسماعيل ياسين (بالذات ايضا) من بين كل افراد الطابور لينقص عليه عيشته بالأوامر والنواهي. ولكى يتسبب له اسماعيل ياسين من ناحيته فى متاعب و«مقالب» لا تنتهى، وهاتان الشخصيتان تعتبران من أهم الثنائيات الكوميدية التى لا تنسى فى السينما العربية .

لكن اسماعيل ياسين لم يكن يكتفى: وكما قلت بالافلام التى تحمل اسمه فى عناوينها، ولعله كان أغزر الممثلين عملا على الاطلاق فقط. فقائمة أفلام عام ١٩٥٨ التى تضم خمسة افلام كاملة تحمل اسمه «فى مستشفى المجانين» .. «فى دمشق» .. «طرزان» «للبيع» .. «بوليس حريى»، تضم له ايضا من الافلام الاخرى : «امسك هرامي» من اخراج فطين عبد الوهاب، و«الست نواعم» اخراج يوسف معلوف. و«بمبحوح أفندى» لمعلوف أيضا، و«ابو عيون جريئة» لحسن الصيغى .. فنحن أمام تسعة افلام كوميدى واحد فى عام واحد، خمسة منها تحمل اسمه شخصيا فى

عناوينها وتؤكد كلها على قوة وانتشار هذه الظاهرة التي بلغت ذروتها فيما يبدو وفي هذا العام ..

### فى مستشفى المجانين

نموذج هذه الكوميديا الذى نختاره من بين أفلام العام نفسه لمحاولة تأمل بعض جوانب الظاهرة، هو فيلم «اسماعيل ياسين فى مستشفى المجانين» الذى أخرجه عيسى كرامة، أحد الاسماء التى كانت متخصصة فى افلام الاضحاك بأى ثمن ومن أى سبيل .. وهى مدرسة كانت مختلفة تماما عن مدرسة فطين عبد الوهاب مثلا المتميزة بالكوميديا الراقية والمنطقية والقريبة من الفن والابتكار بقدر ما كان متاحا، ولذلك عاش اسم فطين حتى الآن واختقت كل هذه الأسماء ..

عيسى كرامة هذا، هو مؤلف القصة - لو كانت هناك قصة بالطبع - حرص على ان يؤكد فى عناوين الفيلم انه اشترك ايضا فى السيناريو الذى كتبه هذه المرة عباس كامل - وهو المخرج الفنان نفسه الذى تخصص فى نوع من الكوميديا الكاريكاتيرية المجنونة التى كانت قاهرة على صنع أى شىء من ثنائيات عبد العزيز محمود وتحية كاريوكا وكبير الرحيمة قبلى وولده عبد الموجود - واشترك فى الحوار عبد الفتاح السيد من نون ان نعرف من هو عبد الفتاح السيد؟!

يلفت نظرنا فى البداية، وكالعادة، ان التصوير تم فى استديو ناصيبيان الذى اصبح اليوم «خرابة» تتعق فيها اليوم ويعدما كان يضج بالحياة عام ١٩٥٨. بل ان الطبع والتحميض تما فيما كان يسمى معمل افلام القاهرة فأين ذهب معمل افلام القاهرة هذا ؟ .. ولماذا أوقفنا المعامل الخاصة وقصرنا العمليات السينمائية كلها على معامل حكومية احتكارية، وكأن السينما عمل عسكرى من حق الدولة وحدها ؟!

فى الفيلم حشد من نجوم الكوميديا الذائعين فى تلك الفترة حول اسماعيل ياسين الذى كان يكفى وحده، كما قلنا، لانجاح أى فيلم .. فما بالك اذا كانت معه هند رستم التى كانت فى ذروة صمودها فى تلك الفترة كقنبلة للفتنة والاغراء والجازبية لم تتكرر بعد ذلك فى السينما المصرية، وأيضا زينات صدقي، قنبلة الضحك الفطرى الذى ليست له قواعد، وزوجها عبد الفتاح القصرى، الذى كان يتمتع بخفة دم فطرية هو ايضا. أما الشر قيمته رياض القصبجى الذى تحدثنا عنه منذ قليل .. ثم ثلاث راقصات مرة واحدة كيتى وفيفى سلامه و ايلين .. ويظهر عبد المنعم ابراهيم كضيف

شرف فى مشهد واحد كمدير مستشفى المجانين الذى تقع زينات صدقى بين براثنه لتكشف انه اكثر جنونا من مرضاه، وأنه يجلس خلف مكتبه الغخم فى المستشفى بلباسه الداخلى فقط ومن دون البنطلون .. وهذا نوع الافكار التى كان يبتدعها عباس كامل ..

ولأن معظم احداث الفيلم تدور فى مستشفى المجانين، فلا بد من العدد الهائل من هؤلاء المجانين الذين نراهم فى هذا النوع من الافلام، بملابسهم وتصرفاتهم الغريبة، وهى وحدات كوميدية تكاد تتكرر بحذافيرها فى فيلم «المليونير» لاسماعيل ياسين نفسه .. بل وفى كل الافلام فى الواقع! وفى هذا الفيلم تم التركيز على ممثلين كانا يتميزان بضخامة الحجم هما «حسن وحسان»، وفى الفيلم هما نزيلان فى المستشفى. واشتهر لهما جدا فى هذا الفيلم موقف واحد تكرر عدة مرات .. فأحدهما يتصور ان اسماعيل ياسين هو «لطفى» الذى يبحثان عنه .. وعندما يؤكد له انه ليس لطفى يعتذر بخجل قائلا: «معطش يا أستاذ .. أصل أنا عندى شعرة .. ساعة تروح.. وساعة تيجي.. ساعة تروح .. وساعة تيجي!» .. ثم يخرج «الصاجات» ويدعها بأصابعه راقصا على هذا الايقاع، ويكون على اسماعيل ياسين ان يتجاوب معه راقصا هو الآخر والا افترسه باقى المجانين .. ولقد انتشر هذا الموقف الراقص بين جمهور السينما انتشارا كاسحا حينذاك. وكان أحد عوامل نجاح الفيلم ..

لكن الكارثة الحقيقية فى هذا الفيلم هى فرقة «ساعة لقلب» التى كانت تجربة ناجحة جدا فى الاذاعة، اضحكت الناس كثيرا وقدمت نجوما كبارا بعد ذلك مثل فؤاد المهندس وأمين الهندي ولكنها فشلت فشلا ذريعا فى السينما، حينما حاول بعض الانكباء كالعادة الافادة من نجاحها خلال حشرها فى بعض الافلام، ومنها هذا الفيلم الذى قدم من بين المجانين فؤاد راتب الذى اشتهر بشخصية «الخواجة بيجو»، الذى تقوم الكوميديا عنده على كلامه الكثير الخليط بين العربية واليونانية .. ثم فرحات عمر الذى يلعب دور «الدكتور شديد» وهو شخص زرى الهيئة يلبس بدلة حقيرة وطربوشاً، وملامحه شديدة القبح، ولا يملك شيئا يضحك به سوى: «يارب يا خويا يا رب» وبلهجة مخنثة مثيرة للتعزز لا أدرى كيف كان يمكن ان تضحك أحدا .. ثم هناك أيضا مصطفى عزمى الذى يلعب شخصية «فردق العجيب» الذى يصيح طوال الوقت: «ياالله ياالله يا جدمعان!» .. والمذهل ان هذه النماذج الرديئة المريضة والمتخلفة عقليا، كانت هى نجوم الضحك فى الخمسينات وأحد أوائل الستينيات.

وهذه النماذج قابلة للنجاح من خلال الرايى ولكن اشكالها المنفرة وعجز كتاب السيناريو عن رسم مواقف حركية لهم بدلا من الحوار، أدى الى فشلهم التريى والسريع فى السينما، لحسن الحظ !

عنصرنا الضحك الحقيقى فى الفيلم، فضلا عن اسماعيل ياسين نفسه بالطبع، هما زينات صدقى وعبد الفتاح القصرى بطريقتهما المعروفة. فهما والدا هند رستم او «طعمة» الحسناء البيضاء اللواعة فتاة حارة «البنجان الاسود» - لاحظ العنوان العبقريى من عباس كامل - التى تفتن جميع «مطهى الحارة» بجمالها، فيسعون جميعا للزواج منها : الفاكهائى .. والجزار .. والقهوجى .. وكل منهم يخطب ود الام زينات صدقى والاب عبد الفتاح القصرى .. والاثنان يستغلان الموقف بمنتهى «الكلاحة» للمتاجرة فى ابنتهما، وذلك بالاستيلاء على كل احتياجات البيت مجانا .. ويكرران للمعجبين العبارة المطمئنة نفسها : «يا معلم حسونة أؤكد لسيادتك ان طعمة مش حتجوز حد غيرك .. وقلت لك الكلام ده بدل المرة اتتين وعشرين مرة!».

لكن الفتاة الفاتنة «طعمة» نفسها ترفض كل هؤلاء «المعلمين» وتحب اسماعيل ياسين الفقير الذى يعمل أجيىرا فى محل «قطاطرى» .. ومن لىون ان يكون هناك سبب واضح لأن تختار هند رستم التى هى مثل «لهطة القشطة» دن بين كل رجال العالم، هذا الفتى «الاهطل» بالذات .. خصوصا عندما يتفنن الفيلم فى افتعال مشاهد تطلع فيها فستانها لتكشف عن مفاتنها فى قميص النوم الاسود !

ومن لىون سبب واضح ايضا، يخضع الاب والام لارهاب رياض القصبجى ضخيم الجثة وحش الملامح الذى يعمل ممرضاً فى مستشفى المجانين، والذى يطعم هو ايضا فى الزواج من ابنتهما التى لا تطيقه بالطبع .. ولكن ربما لأنه وعد بسداد مائة جنيه اشترى بها الابوان بضائع من «المعلمين» الثلاثة تحت وهم أن كلا منهم سيتزوج طعمة !

وعندما يكشف ان العقبة التى تحول بينه وبين «طعمة» هى اسماعيل ياسين يقرر التخلص منه بأسهل الوسائل فى السينما المصرية - وربما فى الواقع الحقيقى ايضا - وهى ايداعه مستشفى المجانين !..

هناك يلتقى اسماعيل ياسين «بحسن وحسان» .. و «ساعة تروح وساعة تيجى» .. وبمجموعة «ساعة لقلبك» حيث يحدث كل ما يمكن ان نتوقعه من عبث، ليتمكن اسماعيل ياسين بالطبع من الهرب من المستشفى، لمواصلة «نضاله» من أجل



استرداد قتلاته «طعمه»، وكشف مؤامرات الشرير رياض القصبجى الذى نجح - لا ندرى كيف - فى فرض نفسه بالقوة على العائلة العجيبة زوجا لابنتها على الرغم من رفضها له .

لكن المؤامرة لا تتم بالطبع .. حيث كل شيء ممكن فى الفيلم الكوميدى المصرى .. ففى ليلة زفاف هند رستم الى رياض القصبجى (تصوروا : الحساء والوحش ! ) يتمكن صبى صغير من حل المشكلة .. فيكفى وضع كمية من «بودة العفريت» فى مقعد العريس وهو جالس فى «الكوشة» أمام الجميع .. لكى «يهرش» فى جسده كمن أصابه جرب .. فيضطر لخلع ملابسه كلها تاركا العرس ليجرى من شقة الى شقة .. فى الوقت الذى يكون اسماعيل ياسين المظلوم قد أحضر مسؤولى مستشفى المجانين الذين يرون زميلهم على هذه الحال، فيصحبونه الى المستشفى.. ليخلو الجو لاسماعيل ياسين وليتزوج طعمة ..

المجانين الوجيهون هم نحن الذين ضحكنا يوما على هذه الاشياء .. والكارثة أننا مازلنا نضحك عندما نراها مرة اخرى بعد اربعين سنة .. وكأن شيئا لم يتغير .. وكأن شيئا لم يتقدم .. أو كأن كبارنا أنفسهم قد ارتدوا لتصبح جميعا أطفال اسماعيل ياسين .

## « اللعب بالنار » المغامرة بالمواهب والفن

فى أحد مشاهد فيلم اسمه «اللعب بالنار» يسأل سمير صبرى الفتاة سماح أنور التى أوجدتها المصانفة فى طريقه فى مغامرة مشتركة : هى الوالدة إسمها ايه؟ فترتك سماح قليلا ثم تبتسم وتقول : سعاد !.. فيقول سمير صبرى « أميرة والله ست سعاد! ».. أو شيئا من هذا القبيل.. ولا يكون لهذا الحوار بالطبع أى ضرورة فى سياق الفيلم.. إذا كان للفيلم أى «سياق» أصلا.. ولذلك تحس أن هذا السؤال عن أسم أم سماح أنور لا يمكن أن يكون مكتوبا فى السيناريو الذى كتبه شاب جديد اسمه محمد الحموى، بدأ أسمه ينتشر بشكل مخيف فى هذا النوع من الأفلام، هو وشاب آخر اسمه محمد خليل الزهار أعتقد أنهما كتبا سيناريوهات فى سنتين أو ثلاث، أكثر مما كتبه على الزرقانى وعبد الحى أنيب ومحمد مصطفى ومحمد كامل حسن الحامى - وهم أجدادهما فى السيناريو - فى مجموع حياتهم جميعا !

عندى إحساس قوى جدا بأن سمير صبرى جلس أمام الكاميرا هو وسماح أنور يبحثان عن أى كلام يقولانه.. وربما كانا قد نسيا ما الذى فعلاه قبل ذلك حسب ترتيب هذا المشهد فى الفيلم.. وما المفروض أن يفعلاه بعد ذلك.. فارتجل سمير هذا السؤال عن والدة سماح إلى أن يتذكر الحوار الأصلى، ويحكم الصداقة الشخصية بينه وبين سماح التى رأت أن تشارك «الزهار» هى الأخرى.. لأنه ليست مصادفة أن أسم والدتها الحقيقية هو.. «سعاد» حسين !

أعتقد أن المسألة كانت تسير بهذا الأسلوب فى «اللعب بالنار» كله الذى أخرجه محمد مرزوق وهو الأخ الأصغر لسعيد مرزوق وهو غير محمد سعيد مرزوق كما ذكرنا من قبل.. ولكن لا المخرج اعترض ولا كاتب السيناريو، على أى ارتجال فى

## الحوار ولا حتى فى الأحداث ..

سمير صبرى شخصيا يجد نفسه فى ورطة شديدة.. لأنه بطل الفيلم وعليه بالتالى أكبر عبء، أولا فى الضرب.. وثانيا فى الإضحاك ! مسألة الضرب هذه أصبحت سخيفة جدا.. لأن هناك شيئا ما غامضا يجعل المرء لا يقتنع به تماما حين يضرب ستة أو سبعة عمالقة مفتولى العضلات.. لأننا يمكن أن نرى سмир صبرى يحب مثلا، فيلجا إلى كل أساليب السحر وتسبيل العيون وإغواء النساء.. ويمكن أحيانا أيضا أن تحتمله وهو يقنى ويرقص على الرغم من أنه ليس مطربا وليس راقصا. ولكنه شخصية استعراضية جذابة بشكل ما.. أما أن يضرب الناس، فهو اتجاه جديد لا يقنع أحدا.. ولكن يبدو أنه اتجاه فرضه عادل إمام ويقلده من يصلح ومن لا يصلح ..

أما اتجاه سмир صبرى أيضا إلى الكوميديا.. فهي مسألة فيها نظر.. لأنه ممثل خفيف ومهضوم فى ذاته ولا يصلح أبدا لحماقة التراجيديات التى جربها أحيانا.. ولكن البعض يعتقد أن الكوميديا لا بد من أن تكون زاعقة وصارخة على طريقة اسماعيل ياسين مثلا.. ولذلك نرى سмир صبرى فى هذا الفيلم يفعل أشياء غريبة .  
المسألة بعد ذلك من الصعب متابعتها بشكل مفهوم استطع أن أنقله لكم.. فهناك ناس «تكتب» فى المقهى.. وناس تخرج وهى تتسلى.. ثم ناس «تمثل» من باب قضاء الوقت ..

لكن ما فهمته بشكل ما، هو أن هناك العصابة الجبارة جدا التى يقودها أبو بكر عزت من قصر فخم فى مزرعة غربية فى مكان ما وبه حمام سباحة.. ثم هناك المرأة «العنكبوت» التى لا بد منها وهى هنا ميمى جمال التى لا تفهم علاقتها بالضبط بهذا المجرم الخطر أبو بكر عزت : هل هى زوجته.. أخته عشيقته.. والاثان يبحثان عن امرأة ما فى حوزتها خطاب ما.. وخريطة ما - لاحظ أن الفيلم كله «ما» لأن لا شيء فيه واضح ومحدد. هذه الخريطة تشير الى مكان كمية من الألاس خبأ زوج هذه السيدة من العصابة.. ولذلك فالعصابة بإختصار تريد الخريطة.. ولكن السيدة تختفى عن العصابة.. فتركب سيارة سмир صبرى من لون أى معرفة سابقة.. وفى الفيلم كل امرأة تقابل سмир صبرى فى الشوارع العامة تركب سيارته، لأن المفروض أنه مكلف بمهمة «ما» للشركة التى يعمل بها فى الأسكندرية.. ولكن فى الطريق إلى القاهرة تحدث له كل هذه المغامرات.. وينسى تماما المهمة التى جاء من أجلها

خصيصا إلى القاهرة.. لأن المفروض أن شاب «متلاف» و«نون جوان» يقع فى حب أى امرأة يوقعها حظها العاثر فى طريقه.. ولذلك تقوده هذه المرأة التى تركب سيارته، فيتصور أنها صيد سهل، فى سلسلة من المغامرات التى لا علاقة له بها.. ولكى تكتمل الدائرة وتلتقى سماح أنور سمير صبرى - (لهما مائة فيلم على الأقل معا من طراز هذه الأفلام السخيفة) تكون سماح أنور شقيقة المرأة التى تطاردها العصابة لتحصل منها على الخريطة.. ثم تقتلها. فتقع التهمة على سمير صبرى الذى يحاول اقناع الجميع بأنه برئ ومظلوم ولكن بلا فائدة.. فتصبح مهمة الاثنين - سمير وسماح - أن يتعاونوا معا من أجل كشف الحقيقة ..

هنا تبدأ سلسلة مغامرات للاثنين ضد العصابة.. والمغامرات هى الهدف الأساسى من الفيلم نفسه.. فالمفروض أن يكون هناك أولا بطل أو بطله ما، تطاردهما عصابة ما، لكى يضرب الجميع بعضهم البعض.. وبعد ذلك يمكن «تركيب» أى قصة وأية أحداث.. فما بالك إذا كانت عننا سماح أنور ؟

هنا نصل الى المناهضة الحقيقية لهذه الفتاة الموهوبة التى هى الضحية الوحيدة فى كل هذا «الطع».. فسماح أنور أدهشتنا جميعا فى كل مسلسلاتها التلفزيونية الأولى كوجه جديد متميز يعبر عن البنت المصرية الجديدة بكل مشاكلها وعواطفها، وقلبت عصر المفهوم التقليدى للنجمة «الهانم» أو «السندريللا» لتقدم البنت الحقيقية التى هي بنتى أو بنتك أو أختى أو أختك.. وأثبتت فى «بيت القاصرات» انها ممثلة خطيرة حقا، إنما بدلا من ان تلتقطها سينما ذكية لتوظفها التوظيف الصحيح فى موضوعات تكتب خصيصا من أجلها كما يحدث فى أى سينما متحضرة، اذا بنا نترك موهبة كهذه.. إما للضياع و«القعاد فى البيت» لتقشير البطاطس» وانتظار «العدل»، وإما لقبول أى أدوار سخيفة حتى لا تموت وتنتهى فى سن مبكرة جدا... ولا أدري من هو العبقري الذى اكتشف قدرة سماح أنور على القفز والجرى والضرب بالذراع والحداء فيما يسمى «الكاراتيه».. فإذا بها تتحول من ممثلة حقيقية موهوبة إلى لاعبة أكروبات فى السيرك القومى.. والمذهل أن أباه أنور عبد الله هو الذى كتب وأنتج لها «حالة تليس».. لتصبح كل مهمة سماح أنور أن تضرب عشرة «أكشاك» مفتولة العضلات بمجرد أن تقفز فى الهواء لتطيح بهذا أو ذاك حتى قبل أن تلمسه.. وهو ما يحدث هنا فى «اللعب بالنار» حيث تضرب سماح وسمير العصابة كلها - ولكنها تقنعا أكثر منه - إلى أن يجيء البوليس فى آخر لحظة..

ونحن نضحك عليه طوال الفيلم، وهو - أى البوليس لا يصنع شيئاً كالعادة.. لأنه  
كلف سماح أنور بالقضاء على العصاة واطمأن جداً على نجاحها وهى تبلغه  
بالأخبار أولاً بأول كلما ضربت أحدا... فحتى البوليس القى بمسؤولياته على سماح  
أنور.. غلبانه والله يا سماح .

## فيلم ياسين إسماعيل ياسين «نداء الدم» .. السينما بريئة منه

أعمل حسابك يا عزيزي القارئ: إنه لو شاء حظك العاثر أن يكون أكل عيشك من مشاهدة أفلام المقاولات ثم الكتابة عنها.. فسوف يكون تعاملك معظم الوقت مع عدد محدود جدا من المخرجين منحهم الله الصحة الجامدة وراحة البال بحيث يخرجون فيلما كل ثلاثة أيام، وبحيث لا تستطيع أن تفهم بأي مقياس بشرى يجدون الوقت لصنع كل هذه الأفلام..

دعك من مسألة كيف يجدون فكرة جديدة كل مرة فهي ليست مشكلة لأنهم يقدمون في الواقع الفكرة نفسها ولكن هذا نفسه ليس سهلا كما قد يتصور البعض.. فبأي عبقرية يمكنك أن تكرر الشيء نفسه ألف مرة وأنت تعرف أنك قلتَه من قبل وبلا تجديد... أو خجل..

ومع ذلك فليست المشكلة في الإبداع أو الخيال أو القدرة على الخلق.. فهذه «المواد» الثلاث يمكن أن تجدها في «السوبر ماركت» المجاور لمسكنك، ولكنك قطعاً لن تجدها في أفلام المقاولات. ولكن المشكلة هي في اقتصاديات السينما نفسها.. فإذا كانت السلعة رديئة، فكيف تجد لها سوقاً ويتم توزيعها.. وكيف تجد أصلاً المنتج الذي ينفق عليها؟ فإذا تبين لهذا المنتج أنه تلقى مقابل فلوسه سلعة رديئة.. فكيف يعود لإنتاج النوعية نفسها مع الأسماء نفسها.

مسألة «الرداءة» في السينما مسألة نسبية.. فهي أفلام رديئة بالنسبة لنا فقط نحن الذين لا نفهم قوانين السوق.. ولكنها سلعة رائجة جداً ومقبولة في آلاف البيوت العربية التي تقبل هذه الشرائط أيا كان مستواها. فتراها مرة.. ثم تعود لترى الأشياء الركيكة ألف مرة ومن دون ملل أيضاً، بدليل أن المنتج الواعي يعود فينتجها

مرة ومرات.. فلا أحد يمكن أن ينفق على سلعة رابكة، والعيب إذا هو في المشاهد العربي في البيت أو في السينما.. لأن شرائط الفيديو أصبحت هي الغذاء اليومي للزوجة والأولاد.. وفي غياب الوعي والثقافة لا يعود هناك إمكانية للتمييز بين الجيد والردئ.. فالأسرة تجلس لتلتهم الشرائط كل يوم قبل أن تنام.. والجميع فيما يبدو فاغرو الأفواه أعجابا «بعباطات» تتناسب مع درجة فهمهم للفن والمتعة، لأن هذا هو نوع الفن الوحيد المتاح في غياب سينما حقيقية ومسرح حقيقي وتلفزيون متقدم.. دك طبعاً من مسألة الثقافة والكتب والموسيقى والبالية.. فهذه خرافات من ألف ليلة، مع أن ثروات الوطن العربي يمكن أن تنشئ مسارح وفرق فنون راقية وموسيقى أصيلة.

الآن سأحدث عن أفلام المقاولات.. وهنا سأقع مرة أخرى بين برائن فيلم ياسين إسماعيل ياسين.. أغرب ظاهرة في واقع السينما التجارية الحالي.. فليست المشكلة في إيجاد هذا الشاب دائماً موضوعات لأفلام يؤلفها أو يخرجها أو الاثنان معا.. ثم يجد دائماً من يمولها بحيث لا يتوقف عن العمل أبداً ولا حتى في أثناء أزمة الخليج.. ولكن المشكلة هي أنه إذا كنت أنا شخصياً أعجز عن مجرد مشاهدتها.. فكيف يجد هو الوقت لإخراجها.. ومتى؟

إننى اتخيل أحياناً أن ياسين إسماعيل ياسين لا يمكن أن يكون مثلاً من البشر العاديين.. ينام ويأكل.. ودك من مسألة أنه يمكن أن يجد الوقت ليقرأ كتاباً أو صحيفة أو الذهاب إلى السينما.. فمتى، وهو الذي لا يمر أسبوع واحد لا أجد له فيه شريط فيديو لفيلم جديد قد لا يكون أحد قد سمع به أبداً في السينما ولا في وزارة الداخلية؟

فهل سمع أحد عن فيلم اسمه «نداء النمل»؟.. على أى حال إنه قصة وسيناريو وحوار ياسين إسماعيل ياسين.. وربما كان من انتاجه أيضاً.. فأتى فيلم غامض لن تسمع عنه ويقفز فجأة إلى بيتك في شريط فيديو؟ لا بد من أن يكون من إخراج هذا الفتى! وكيف يمكن أن يقضى المشاهد يومه من دون أن يشاهد جرائم ومطاردات هذا الشاب الذي يضحكنا والده حتى الآن في أثناء النهار عندما تعرض أفلامه في التلفزيون.. و«ينكد» علينا هو بالليل!

و«نداء النمل» هذا، شئ شكسبيرى رائع جداً عن الفلاح الشاب هشام سليم الذي يسمونه في الفيلم عواد المصرى.. ولاحظ الاسم الرمزي الذي يجعله بطلاً من

التراث، يحارب الفساد ويحقق الخير والعدالة، ولكن بطريقة ياسين إسماعيل ياسين!! فهو شاب رافض متمرد قرفان من كل شيء في القرية التي يعيش فيها ومن دون سبب واضح.. ولكن هناك شرير ما في القرية يعمل لحساب شريرها في المدينة.. لا بد من أن يكون حسين الشرييني.. الذي لا أدرى أيضاً متى يجد الوقت ليمثل هو الآخر..

وهشام سليم الذي هو «عواد المصري» يحب أبنه عمه نورا.. ولكنه لا يستطيع الزواج بها، لأن شرير المدينة «حاطط عينه عليها».. ليه ما تعرفش؟! ربما لأنها نورا، الفلاحة البيضاء الجميلة، التي لا يوجد من نوعها في المدينة..

ويضطر هشام للهرب بنورا تحت جنح الظلام إلى المدينة، ويضطر ببساطة لقتل اثنين من أعوان الشرير.. ثم في المدينة نكتشف أنه ميكانيكي سيارات أو شيئاً من هذا القبيل - لأن الأفلام والأبطال والحرامية اختلطوا كلهم في رأسي- فيلحق له الشرير (البية) الكبير جدا «مسعد القصاص» الذي هو حسين الشرييني تهمة ما تدخله السجن ليستولى ببساطة على زوجته الفلاحة الجميلة ابنة عمه نورا.. والتي لفرط دهشتنا، توافق على أن تعيش في قصر الشرير..

وفي القرية طبعاً، يموت والد الفتى البطل حزناً.. وتتصاب أمه بالعمى كمدا وتمشي في شوارع القرية تطلب جرعة ماء وتصل هذه الأخبار للفتى «الشجاع» هشام سليم في السجن، فيطلق زوجته الخائنة، ثم يخرج من السجن لينتقم طبعاً.. وهنا يبدأ الفيلم الحقيقي - بعدما يكون ثلاثة أرباعه قد انتهى - والذي صنعوا من أجله كل هذه النوشة.. وهو مسألة الانتقام هذه.. فكل الأفلام فيها بطل ينتقم.. والمبرر الاجتماعي الأخلاقي الدرامي السيكلوجي التقدمي الموضوعي، هو أنه تعرض لظلم فاحش من مجتمع فاسد.. وتتصور الأفلام إنها يمكن أن تكون «مختومة» بشيء ساذج ومفتعل كهذا، لكي يحركوا كوامن الحقد والعنف والغضب عند المشاهدين.. فإذا بالبطل يرتكب نصف مليون جريمة قتل انتقاماً للمشاهد نفسه الذي يدرك أنه في الواقع لا يستطيع قتل فرخة..

ولذلك، فلن ندهش حينما نجد هذا الشاب الوسيم الرقيق كريشة نعام، هشام سليم يذهب إلى القرية ليتحول إلى «رامبو» هو وابن عمه صبرى عبد المنعم.. فإذا به يضرب القرية كلها وعلى رأسها العمدة شخصياً.. ويترك وراءه عشرين جثة على الأقل من دون أن يتدخل البوليس.. ولا حتى «خفير» واحد.. ثم يذهب إلى المدينة من



دون أى تدخل من وزارة الداخلية حتى ينتقم من حسين الشرييني «البيه» الكبير جدا وكل أعوانه ومن دون انزعاج من أى عسكري على أى ناصية.. فهذا هو الجراء العادل الذى يستحقه الأشرار من الزعيم هشام سليم «رامبو»!! وهذه هى العدالة الاجتماعية السماوية الأخلاقية السيكونرامية على طريقة ياسين اسماعيل ياسين.. الذى ترك الفيلم فيما اعتقد قبل انتهاء التصوير.. ليلحق بالفيلم التالى .

## «عائشة».. أول فيلم يعرض حكاية بيع وشراء الأطفال!

تنتسب الأفلام، في العالم كله، لخرجيها باعتبار أن المخرج هو «مهندس» العملية السينمائية كلها.. وهو المسؤول عن كل مفرداتها من الألف إلى الياء منذ اختياره لفكرة الفيلم وكاتب السيناريو والمصور، إلى أن يحولها الممثلون إلى شخصيات حية على الشاشة بحيث يشب له حتى أى خطأ يمكن أن يقع فيه أحد هذه العناصر.. والا فلماذا وافق على العمل معه من البداية؟ ولكن كان هناك دائماً، وفي مقابل هذه البديهة أيضاً، «نظام النجوم».. أى أن تبلغ شهرة النجم حداً كبيراً فيذهب الناس لمشاهدة الفيلم أصلاً من أجله وربما من دون أن يعرف هؤلاء الناس حتى اسم المخرج.. وهنا قد يكون النجم - وخصوصاً النجمة - هو الذى اختار المخرج نفسه مع كل العناصر الأخرى.. على الرغم من أن هذا وارد فى أى سينما تعتمد أساساً على جاذبية النجوم، إلا أنه يبلغ ذروته فى السينما المصرية وفى هذه الأيام بالذات، وحيث وصلت سطوة بعض النجوم إلى حد التحكم فى كل تفاصيل الفيلم ما دام هم يضمنون الأقبال الجماهيرى، فيتكالب عليهم المنتجون والموزعون كما هو الحال مثلاً مع نموذجى عادل وإمام ونائية الجندى..

الواقع أنه لا تعارض بين مسئولية المخرج عن العمل السينمائى وسيطرة النجم إذ طالما قسم الاثنان لنا عملاً جيداً فى النهاية.. لأننا إن نشغل أنفسنا عند ذاك بمن سيطر على من.. فلا أحد فى الواقع ضد «نظام النجوم» فى حد ذاته طالما هو أهم عناصر الجذب الجماهيرى بالفعل، خصوصاً إذا أستطاع الاثنان معاً أن يحققا بالوعى والفهم الصحيحين توظيفاً مناسباً لمواهبهم وجماهيريتهم. بل أن هذا التوافق

والإنسجام بين المخرج والتجم يمكن أن يخلق جو عمل وإبداع وفهم متبادل لايد أن تنتج عنه أفلام جيدة.. ونماذج هذه المجموعات المتجانسة عديدة جدا فى السينما العالمية.. كذلك فى السينما المصرية هناك حالات عديدة للمخرج الذى يقع فى أسر النجم أو النجمة، سواء عندما يجد أنه - أو أنها - تتوافق مع نوع الأقسام التى يريد صنعها.. أو أنها بقوتها فى العملية السينمائية يمكن أن تؤمن له ضمانات إنتاجية اوفر.. أو عندما ترى النجمة - والأمثلة كثيرة - أن مخرجها بعينه هو أفضل من يقدمها فى أحسن حالاتها!

فى فيلم «عائشة» الذى أخرجه جمال مذكور لفاتن حمامة فى عام ١٩٥٢، مثال خاص جدا لمخرج بدأ عمله السينمائى بشكل عادى جدا مع هذا النجم أو تلك النجمة، ومن دون تحديد خاص، بل طبقا لمقتضيات كل فيلم، ثم عندما عمل مع نجمة معينة لم يغيرها بعد ذلك، وإلى أن توقف تماما عن الإخراج... بل وإلى أن مات منذ سنوات قليلة..

جمال مذكور، أحد الأسماء قليلة الذبوع فى السينما المصرية، على الرغم من أنه أحد الذين بدأوا فى فترة مبكرة نسبيا وقبل أن يبدأ مخرجون آخرون أصبحوا من أهم الأساتذة الآن..

اتبع لى أن اتعرف إلى جمال مذكور عن قرب من خلال بعض نشاطات السينما الثقافية والإدارية مثل لجان وزارة الثقافة مثلا التى كان يشرفنى وجبلى من الشبان - حينذاك طبعاً ! - أن يشركونا فيها أحيانا مع أساتذتنا الكبار مثل أحمد كامل مرسى وصلاح أبو سيف وجمال مذكور الذى كان أحد الذين اخترمتهم كثيرا للمائة خلفه وتهذيبه الواضح وأخلاصه الشديد للسينما المصرية وحماسه الصابقة للعمل من أجلها بكل الأشكال التى كانت تسند إليه على الرغم من أنه كان قد توقف عن الإخراج نفسه منذ سنوات.. ولكنه - رحمه الله - كان أحد النماذج النظيفه والمحترمة الموجودة بقوة فى محاولات إصلاح السينما المصرية، وربما أكثر نشاطا وحركة منا جميعا حتى أننى كنت أسعد سعادة خاصة ومتفائلة كلما رأيته بصحبة أستاذى أحمد كامل مرسى الذى كان من جيله ومقربا منه.. وكنت أعجب بحركته الدائبة بين القاهرة والاسكندرية التى أعتقد أن كان ينتمى إليها بشكل ما، كما كنت أعجب بهذيبه الشديد وصوته الخافت وعنايته الواضحة بمظهره.. إلى أن غاب فترة عن هذه النشاطات الثقافية التى كنا نتعلم فيها من أساتذتنا هؤلاء وعندما سألت

عنه، قيل أنه مات فى صمت ومن نون أن يهتم به أحد.. ومن نون أن تكتب عنه كلمة.. ومن نون أن يتاح له وداعنا!

### المخرج جمال مذكور

جمال مذكور من جبل عظيم من رجال السينما المحترمين الذى صنعوا هذه السينما ثم رحلوا عنها فى صمت.. ولا أظن أنها قادرة على تعويضهم... ليس بالضرورة من حيث إنجازهم الفنى، ولكن وهذا الأهم بقيمهم الإنسانية الراقية وسلوكهم الشخصى والخلقى وتقاليدهم التى كانت أفضل ما تعلمناه منهم..

على الرغم من أن جمال مذكور بدأ الإخراج فى فترة مبكرة سبق بها كثيرون من مخرجينا الكبار عام ١٩٤٢، إلا أن عمله السينمائى لم يستمر سوى أربعة عشر عاما فقط لم يخرج خلالها إلا ثلاثة عشر فيلما أى بمعدل أقل من فيلم واحد فى السنة.. ولكى يتوقف عن العمل عام ١٩٥٤ فى فترة مبكرة أيضاً بالنسبة لوجوده بعد ذلك فى حياتنا السينمائية خلال النشاطات الثقافية أو الإدارية التى تحدثنا عنها..

إنه مخرج يمثل إذن «حالة خاصة» بالنسبة للسينما المصرية.. وهى حالة نادرة أيضاً من حيث عدم الإقبال على فرص العمل المتاحة. ربما لا يتفوق عليه فيها سوى توفيق صالح الذى أخرج عدداً أقل من الأفلام التى أخرجها جمال مذكور. ولكن التركيبية الخاصة جداً لشخصية توفيق صالح وظروف العمل خارج مصر لسنوات طويلة قد تفسر قلة أفلامه.. وهى ظروف مختلفة تماماً عن ظروف جمال مذكور الذى لم يترك مصر، بل ظل حاضراً فى كل مشاكل السينما المصرية حتى وفاته.. بعدم الإخراج منذ عام ١٩٥٤.

بدأ جمال مذكور عام ١٩٤٢ بفيلم «أخيراً تزوجت» بطولة سليمان نجيب وميمى شكيب.. ثم اختفى اسمه من قوائم الأفلام ثلاث سنوات لكى يظهر مرة أخرى عام ١٩٤٥ ويكتشف مفاجئة، حيث إخرج خمسة أفلام. «الحب الأول» لمطربين ذائعين حينذاك هنا رجاء عبده وجلال حرب.. «بين نارين» لراقية إبراهيم وأنور وجدى.. «الحياة كفاح» لعقيلة راتب وأنور وجدى.. «قتلت ولدى» لأنور وجدى وزوزو ماضى.. «كازينو اللطافة» لعباس فارس وميمى شكيب.. وواضح أنه كان من نوع الأفلام الكوميديّة الخفيفة التى شاعت فى العالم كله بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية..

ثم يتوقف جمال مذكور عاما، ليعود عام ١٩٤٧ بفيلم واحد فقط هو «قلبي وسيفي» لمطربين لبنانيين حققا نجاحا مدويا في السينما المصرية بعد ذلك هما محمد البكار (أوبرا الصوت) وصباح، التي استمرت حتى اليوم..

ثم يختفي جمال مذكور خمس سنوات كاملة - من قوائم الأفلام على الأقل- ليعود عام ١٩٥٢ بفيلمين: «الزهور الفاتنة» لفاتن حمامة.. (وهنا تكون نقطة الالتقاء الحاسمة التي تحدثت عنها في أول هذا المقال) و«أموال اليتامي» لفاتن حمامة أيضا أمام أمينة رزق وشكري سرحان.

ثم منذ ذلك الحين كان مقفرا لفيلمى جمال مذكور الوحيدين بعد ذلك أن يكونا من بطولة فاتن حمامة:

«عائشة» عام ١٩٥٢ مع زكى رستم وزهرة العلا.. ثم «أثار في الرمال» أمام عماد

حمدي..

كانت فاتن حمامة قد بدأت قبل سنوات قليلة ترسخ أقدامها كواحدة من جيل من الفتيات سيصبحن بعد ذلك أهم نجومات السينما المصرية كليلى مراد التي كانت قد بدأت قبلهن وتربعت علي القمة بالفعل بلونها الساحر الخاص.. ثم الجيل التالي لها من «الفتيات» الذي بدأ يشق طريقه خطوة خطوة.. فاتن حمامة.. شادية.. ماجدة.. لكن فاتن حمامة بالذات أتت لها حظ أوفر في كلاسيكيات الملوبراما الناجحة تماما، مع يوسف وهبى وتلميذه حسن الإمام في مجموعة الأفلام التي كرستها بعد ذلك نموذجا للبنت المصرية البريئة التي تتعرض لكل أنواع الفواجع وتحافظ على الرغم من ذلك على القيم إلى أن تتحقق العدالة وتنصفها الأقدار من الظلم، وهو النموذج الذي قدر له خلال الأربعين سنة التالية أن يصبح النموذج الأقوى الذى تتوحد معه المرأة المصرية من بين كل نماذج المرأة كما تقدمها السينما.. وهو النموذج نفسه الذى تقدمه فاتن حمامة أيضا في «عائشة» وعلى نحو مثالى..

### «عائشة»

نعرف من عناوين الفيلم أن جمال مذكور نفسه هو كاتب القصة والسيناريو.. أما الحوار فكتبه الشاعر صالح جودت الذى كان وثيق الصلة بالحياة السينمائية ويبدو أن له بعض المحاولات للكتابة لم تستمر، فاقصر على تأليف بعض أغاني الأفلام.. وأن كان حوارا في «عائشة» يدهشنا بمستواه الجيد والمركز، خصوصا في المناطق

التي تنور في أجواء المشردين والافاقين الذين يحيطون بزكى رستم الذي يلعب شخصية «البلطجي» الفاسد الذي لا يتورع عن شيء، وهي أجواء كنا نتصور أنها بعيدة عن شاعر له إهتماماته المرفهة مثل صالح جويت..

أما التصوير، فيحمل اسم عبد العزيز فهمي، افضل مصوري السينما المصرية على الإطلاق، وأكثرهم تعبيراً عن دراما الفيلم بقصى جماليات الإضاءة الممكنة والواقعية ولذلك تبهرتنا درجات الأبيض والأسود والضوء والظل وتباين أجواء الصورة بين الأحياء الشعبية والقصور. وبين الداخلي والخارجي، في ذلك الوقت المبكر نسبياً - عام ١٩٥٢ - بالنسبة لإدراك جماليات التصوير في الفيلم المصري، أو على الأقل بالنسبة للقدرة أو الرغبة في تنفيذها حتى في حالة إدراكها..

ما كان مبكراً أيضاً بالنسبة لتاريخ فيلم «عاشقة» هو إهتمام جمال مذكور بعنصر الموسيقى التصويرية الذي اسنده لمحمد حسن الشجاعى الذي كان واحداً من القلائد الذين يستخدمون الأساليب العلمية في تأليف موسيقى الأفلام ومحاولة توظيفها درامياً، وفي وقت كان الشائع فيه والأسهل هو تركيب موسيقى أجنبية متوافرة في الاسطوانات، أو السطو على «التيما» الكلاسيكية المكررة..

يقولنا هذا إلى الرقص والغناء اللذين كانا حتمية لا بد منها حتى في فيلم أقرب إلى التراجيديا القاسية.. ولعل هذا الأمر كان المبرر لتخفيف جرعة الكآبة.. وما أسهل «تدبير» موقف في السيناريو لحشر هذا أو ذاك.. فعندما تذهب فانت حمامة لقضاء عدة أيام في «العزبة» الريفية التي يملكها عبد العزيز أحمد الرجل الطيب الذي تبناها (لا بد من أن نكون لاحظنا أن كل شخصية طيبة في أى فيلم مصرى لا بد من أن يكون «بك» أو «باشا» ثرى، حتى لو لم تكن نعرف ما هي صناعته أو مصدر ثرائه بالضبط، ولكنه في كل الأحوال لا بد من أن يملك «عزبة» في الريف). وهناك تجى الفرصة المناسبة لتقديم أغنية للفلاحين وهو يجمعون محصول العنب، وحيث يبدو الفلاحون سعداء جداً وتبدو الفلاحات في منتهى الجمال والاناقة، ولا شيء يشغلهم إلا الغناء ولكن أغنية العنب في فيلم «عاشقة» ليست من تأليف صالح جويت الشاعر مؤلف الحوار.. وإنما من تأليف عبد العزيز أحمد ممثل دور «البك» نفسه.. واللحن الجميل فعلاً هو لعلى فراج الذي كان واحداً من ابرز ملحنى هذا النوع من الأغانى الخفيفة المرحّة.. والأغنية يتقاسمها صوتاً فلاح وفلاحة.. ولكن بينما تظهر المطربة القديمة عصمت عبد العليم بنفسها لتغنى بصوتها، نسمع صوت

محمد قنديل المميز الذي لا تخطئه إذن، ولكن على صورة الراقص الشاب حينذاك على رضا الذي ترجع محاولاته في السينما ممثلاً وراقصاً إلى زمن بعيد، وقبل أن يتحول بعد ذلك إلى الإخراج في قليل من الأفلام.. وهي مسألة - الغناء بالدولاج على صورة مبدل آخر - تكررت كثيراً مع محمد قنديل الذي كانوا يأخذون منه صوته الجميل القوي فقط (لأن تكوينه الجسدي، فيما يبدو، كان يوحى على الرغم من كل هذه الرقة والعنوية) بآته مصارع!

ثم هناك رقصتان أيضاً ما أسهل تدبير مناسبة لهما.. أحدهما من بيا إبراهيم.. والثانية من مي مدور.. وهو اسم لم يتردد كثيراً بين راقصات السينما المصرية.. في فيلم «عائشة»، تتخلف خلفاً بين اسماء الممثلين الصغار اسم محمد نبيه الذي أصبح مخرجاً في السينما والتلفزيون بعد ذلك ولا زال حتى الآن.. وإن لم نستطع اكتشافه إطلاقاً بين شخصيات الفيلم لأنه كان فيما يبدو من مجموعة أفراد عصابة زكي رستم، فضاغ في الزحام..

هناك دوران مهمان جداً في الفيلم لا نتعرف إلى اسمي من لعبهما.. أحدهما ممثل جيد فعلاً قام بدور شقيق عائشة الأكبر الذي ورث عن أبيه زكي رستم كل أصول التشرد والبالطجة إلى أن لقي حتفه تحت عجلات سيارة بعد عملية نشل قام بها فكانت وفاته سبباً في توبة أبيه ورجوعه إلى الله.. ولابد - من خلال أهمية ترتيب الأسماء في عناوين الفيلم - أن اسمه فاروق علي. أما الممثل الآخر، والذي أعتقد أنه فؤاد جعفر، فلقد لعب دور الفتى الوسيم الذي تقع فانت حمامة في حبه.. وقد فعل، وفعلوا معه، كل ما يمكن فعله.. كتبوا له مشاهد غرام و«تسبيل» عيون أمام فانت حمامة شخصياً.. وجعلوا مهنته «دكتور» وهي المهنة المحترمة رقم واحد في سينما تلك الأيام.. والبسوه عدداً هائلاً من البديل الأنثوية.. ومع ذلك فشل فشلاً ذريعاً في أن يقنع أحداً، ولم تقم له قائمة بعد ذلك لأن الشيء الوحيد الذي كان ينقصه هو «القبول» الذي هو أهم من «التمثيل» نفسه.. ويكفي أن ننكر مثلاً على ذلك وهو عمر الشريف الذي ظهر مع فانت حمامة نفسها لأول مرة في العالم التالي مباشرة - ١٩٥٤ - في «سراغ في الوادي» ولم تكن له علاقة بالتمثيل أيضاً، ولكنه كان يملك هذا «الحضور» الخرافي الذي أطلقه بعد ذلك إلى السينما العالمية نفسها.. فالتمثيل أمام فانت حمامة إذا لا يكفي وحده لصنع نجم!

«عائشة» بعد ذلك هي «عيشة».. الفتاة الصغيرة الأقرب إلى الطفلة التي تهيم على

وجهها فى الشوارع من حى القلعة الشعبى الفقير الذى تعيش فيه، إلى ميدان الأوبرا لكى تبيع «أوراق اليانصيب» التى يجبرها أبوها المجرم السكير الفاسد على بيعها مع أخويها، ثم يستولى على القروش القليلة التى يجمعونها ليسكر بها.. وهو نموذج لأبناء كثيرين مازال موجودا فى الواقع.. وبالتحديد فى هذا «العالم السفلى» لمدينة القاهرة الذى يقترب منه الفيلم كثيرا، ولكن على نحو ميلودرامى مختلف عن رؤية مخرجين آخرين مثل صلاح أبو سيف وعاطف سالم مثلا..

وميزة هذه الأفلام القديمة إنها تعيدنا إلى بعض الملامح القديمة لحياتنا فى الخمسينيات أو الأربعينيات وكوثائق بالصورة والمعلومة لزمان مضى ولم يبق منه شيء..

فى هذا الفيلم مثلا، لا نرى «الأوبرا» الجميلة التى احترقت وميدانها الفسيح فقط.. وإنما نرى «كازينو أوبرا» المواجه لها أيضاً، والذى كان أحد أهم مراكز اللقاء لاغنياء وأعيان وفناني تلك الفترة.. وحيث تبيع فانتن حمامة أو «عائشة» ورقة يانصيب للشرى الأمثل عبد العزيز أحمد، فتربح الورقة خمسة آلاف جنيه.. فيمنحها خمسة وعشرين جنيها مكافأة لها، تعود بها إلى البيت فرحة، فإذا بأبيها زكى رستم، أو «مدبولى الافاق» الذى يلعب «الثلاث ورقات» ينتزعها منها ليسكر بها وسط اعتراضات أمها الطيبة فرنوس محمد التى تعمل «دلالة» (أى تبيع بعض الملابس فى البيوت) والتى تقف طوال الفيلم كعنصر الخير والمقاومة الوحيد لزوجها الشرير..

نتعرف من هذا الفيلم إلى بعض ملامح العالم السفلى الذى يمارس فيه من لفظهم المجتمع وأسقطهم من حسابه، كل أشكال التحايل، فمدبولى هذا يجند أبناءه الثلاثة - حتى البنات - للطواف فى شوارع القاهرة لبيع أوراق اليانصيب.. وينصب هو نفسه مع بعض اعوانه من المجرمين الصغار مصيدة «الثلاث ورقات» و «البخت الأمريكانى» لالتقاط فلوس القرويين والصعايدة من أركان الشوارع.. و «المطواة» هى لغة التخاطب السريع بين هؤلاء، حيث لايد من القوة لمجرد البقاء حيا.. والصبيبة الصغار يلعبون كل أشكال القمار على أرض الشارع ليعدوا أنفسهم ليكونوا جيل المجرمين الصاعد.. وهو أقوى اجزاء الفيلم الذى يقدمه جمال مذكور بجرأة واقعية قبل أن ينجرف كالعادة إلى عالم الأغنياء حيث تموع كل الأشياء وتقلب إلى الميلودراما الفجة وغرائب القدر.. فلقد كان «النفس القصير» فى مواجهة مشاكل الواقع المصرى الحقيقية وبيرؤية ناضجة. هو احد عيوب السينما المصرية الرئيسية..



قليل من الواقع فقط فى البداية، ثم الهرب إلى الخيال و«البخت» والحظ العاشر،  
والقاء كل المسؤولية على الأقدار الظالمة.. التى لا تحسمها فى النهاية إلا عدالة  
السماء!

إن الثرى الأمثل عبد العزيز أحمد - أو يحيى بك طاهر - الذى يجلس طوال  
الوقت فى كازينو اوبرا ليحل مشاكل البشر - من دون أن نراه يمارس أى عمل  
طوال الفيلم - يكتشف بالمصادفة أن هذه الفتاة التعسة عائشة التى تباع ورق  
اليانصيب، هى نسخة طبق الأصل من ابنته التى ماتت فى حادث سيارة منذ أربع  
سنوات - فيعطف عليها ويحبها.. ثم يقرر أن يعقد اعجب صفقة يمكن أن يتصورها  
بشر: أن يشتريها من أبيها؟! ولأن الأب زكى رستم هو نذل بالسليقة، فإنه يوافق  
على الفور مقابل راتب شهرى ثابت..

نتنقل «عائشة» إلى حياة القصور لترفل فى النعيم.. ويأتى لها أبوها الجديد  
بمدرسة تعلمها كل شيء من الصفر. وفي مشهد ما نكتشف إنها تعلمت قراءة  
الشعر.. وفي المشهد التالى مباشرة تكون قد حصلت على الشهادة الابتدائية.. ثم  
فى المشهد الثالث تكون قد التحقت بالمدارس الثانوية.

فى هذه الأثناء.. يكون الأب الشرير زكى رستم قد ابتز الأب الطيب بما يكفى..  
فهو يسحب منه الفلوس باستمرار لينفقها فى «الخمار» بينما تقضى عيشة أوقلتها  
السعيدة فى «العزبة» حيث تغنى الفلاحات الأنينات - وتقول عيشة لمدرستها عزيزة  
حلمى فى براءة.

- «شايقة الجماعة دول سعدا ازاي يا أبله؟»

- فتجيب «الأبله» بملائكية: «الرضا والقناعة أهم أسباب السعادة!»

ثم لأن فانتن حمامة هى نجمة الفيلم ولا بد أن تكون لها صديقة، فإن صديقتها  
التقليدية هى زهرة العلا، وزميلتها فى المدرسة. وأخوها هو الطبيب الفخم الذى يجب  
فاتن. ولكى تتحقق كل عناصر الميلودراما، فهي تخفى عنها أصلها الرضيع. ويأتها  
ليست ابنة الثرى الأمثل كما يظنون.. ولكن أمها «الدالة» فردوس محمد تذهب  
بالمصادفة لتبيع بعض الأشياء فى بيت هذه العائلة، من بين كل بيوت القاهرة؟ لماذا  
لكى تراها ابنتها فانتن حمامة بالطبع فتتكر كل منهما علاقتها بالآخرى.

وتكرف نموع السيدات المشاهدات فى الصالة، وهو الموقف الذى تكرر فى ألف  
فيلم مصرى على الأقل.. ولكن الحقيقة لابد أن تنكشف أيضاً.. فترفض أم الشاب

الثرى زواجه من البنت الفقيرة القائمة من «البيئة الواطية».. إلى أن يتدخل القدر  
لاصلاح كل شىء.. فالأب الشرير زكى الخارج من السجن إلى «الخمارة» مباشرة  
يأتيه خبر وفاة ابنه تحت عجلات سيارة بينما هو مستغرق جدا فى تأمل تفاصيل  
جسد راقصة.. فيتوب فورا إلى الله ويبكى ندما على كل ما اقترفت يده، ولا يترك  
سجادة الصلاة فى المسجد المجاور.. وهنا تكون الفرصة مناسبة لأن يذهب إليه  
الجميع ليعيدوه إلى الحياة من جديد.. وتوافق السيدة الثرية فجأة على زواج ابنته  
عيشة من ابنها ما دام الرجل قد تاب.. وتتم النهاية السعيدة حيث تختفى كل  
المشاكل بقليل من الدموع فقط...

ولكن كيف تغير كل شىء من النقيض إلى النقيض؟؟ اسألوا هؤلاء الناس الطيبين  
«بتوع زمان» غفر الله لهم.. ولنا جميعا..

**صور من مصر ما قبل ٢٣ يوليو (٣)  
«رد قلبي»  
ثورة يوليو.. من وجهة نظر «الأميرة أنجي»!**

على الرغم من أن «رد قلبي» هو أشهر الأفلام التي تنسب إلى ثورة ٢٣ تموز (يوليو)، باعتباره فيلماً يروى جانباً من الظروف التي كانت سائدة في مصر قبل الثورة، فإننا سوف ندهش حين نكتشف أنه لم يكن أول الأفلام المصرية التي تحدثت عن هذه الثورة في حينها، بل تأخر خمس سنوات كاملة، فلم يخرج إلى الناس إلا عام ١٩٥٧ بعدما كانت الأوضاع الجديدة قد استقرت تماماً ويحيث بدت روايته كأنها حكاية من الماضي.. ولكن «النوى الاجتماعي» الذي أحدثته الثورة والمتمثل في قلب كل شيء في مصر وعلى المستويات السياسية والاقتصادية والعلاقات الاجتماعية كافة، كان مازال مستمراً، بل وفي ذروته، خصوصاً بعدما وقع فعلاً حدث قومي خطير حشد الأمة العربية كلها خلف مصر وعبد الناصر، هو العنوان الثلاثي عام ١٩٥٦، من هنا أتصور أن الحاجة تجددت مرة أخرى للحديث عن ثورة ٢٣ تموز (يوليو) بعد خمس سنوات كاملة من قيامها وكتنوع من «التمسك» بها.. فضلاً عن السبب الفني الذي يساق عادة، وهو أن الأحداث التاريخية المهمة لا يمكن التعبير عنها في حينها إلا إعلامياً، أي بالانطباعات الفورية.. إنما صوغ عمل فني - روائي أو سينمائي - عن هذه الأحداث يحتاج بالضرورة إلى فترة هضم أو تأمل يبتعد فيها الفنان بعض الشيء عن الحدث..

إن تأثيرات ثورة تموز «يوليو» على السينما المصرية كانت أسبق من «رد قلبي» وإلى حد «رد الفعل» المباشرة في عام الثورة نفسه ١٩٥٢.

والدهش أن أحداً لم يحاول رصد أفلام هذا العام الحاسم فى تاريخ مصر بل والمنطقة العربية كلها، ليرى كيف كانت حال السينما المصرية عندما قامت الثورة أو نوع الموضوعات التي كانت تشغل نفسها بها.. مع أن قوائم الأفلام متاحة للجميع، والمراجعة السريعة لعناوين الأفلام المصرية ضرورية جداً لفهم انعكاسات حدث كبير مثل ثورة تموز (يوليو) على السينما المصرية، من خلال نوع الأفلام الذي كان سائداً.. ثم كيف «تسللت» تأثيرات الثورة تدريجياً إلى هذه السينما السائدة عاماً بعد عام وعلى استحياء. إما إيماناً بقضايا الثورة وشعاراتها المدوية حينذاك، وإما لجرد النفاق التقليدى من صانعى الأفلام للنظام السائد..

### سينما الخمسينيات

إن عناوين أفلام عام ١٩٥٢ وبعض أسماء نجومها تكفى لمعرفة نوع السينما ونوع الموضوعات التي كانت تقدمها لجمهورها حين «فاجأتها» ثورة تموز (يوليو). فمن بين ٥٨ فيلماً تم عرضها فى ذلك العام تلفتنا العناوين التالية كمجرد نماذج لا نزعم أننا نختارها من واقع الذاكرة الفعلية لمضمونها:

– «العجب بهذلة»: للمطرب الذي كان ذاتاً حين ذاك محمد أمين والراقصة هدى شمس الدين و«المضحك» الشاب الجديد إسماعيل ياسين، وفى مرحلة البحث والتجريب للمخرج صلاح أبو سيف قبل أن يصبح أكثر مخرجينا اهتماماً بالبعد الاجتماعى الصحيح فى الواقع المصرى..

– «بيت التناش»: شادية وإسماعيل ياسين وشرفنطح.. والمخرج حسن حلمي.

– «غضب الوالدين»: شادية ومحسن سرحان وأمينه رزق.. والميلودراما التقليدية

لحسن الإمام.

– «الهوا مالوش دوا»: شادية وكمال الشناوى وإسماعيل ياسين.. والمخرج يوسف معلوف.

– «شمشون ولبلب»: سراج منير هو شمشون القوى الذى يتغلب عليه شكوكو الذى هو «لبلب»، الصعلوك الضعيف الذى ينتصر بذكائه وشجاعته المجردة، والمطربة حورية حسن هي الفتاة موضوع الصراع، والمخرج هو سيف الدين شوكت..

– «بمبة»: والذى لا أعرف حتى طريقة نطقه وهل هو بالباء المفتوحة أو المضمومة – وهناك فرق فى التعبير الشعبى المصرى – وحيث البطلان هما حسين الفار

وسلطان الجزار وكانا نجمين من نجوم النكتة الشعبية و«القافية»، ولم تكن لهما علاقة بالسينما، ولذلك أعتقد أن تجربتهما لم تتكرر بعد ذلك.. والمخرج هو محسن سابو الذى لم تتكرر تجربته فى الإخراج بعد ذلك فى حدود علمى..

– «شم النسيم» لسميرة أحمد وحسن فايق وشكوكو والمخرج فرنشيو..

– «حلال عليك»: إسماعيل ياسين والياس مؤدب، الكوميدي اللبناني الذى كان منتشراً فى السينما المصرية فى الخمسينيات بلهجة الشامية التى أصبحت جزءاً أساسياً من الكوميديا المصرية، ويقوامه «السمين»، وبعد تجربة بشارة واكيم اللبناني أيضاً.. ثم الراقصة هدى شمس الدين والمخرج عيسى كرامة..

– «أبينى عقلت» لإسماعيل ياسين وزمردة، وممثلة اسمها «هند» فقط.. لا ندرى إذا ما كانت هى هند رستم نفسها أم «هند» أخرى.. ولكن اللافت أن المخرج هو أحمد كامل مرسى الذى يبدو أنه كان فى مرحلة البحث والتجريب هو أيضاً قبل الاستقرار على مشاكل الأسرة والبيت المصرى.

ولكننا نكتشف فى هذا العام نفسه ١٩٥٢، بعض المحاولات الجادة عند محمد كريم فى «زينب» لراقية إبراهيم ويحيى شاهين، وهو فيلمه الثانى الناطق بعد فيلمه الأول الصامت عن قصة محمد حسين هيكل المشهورة التى تعتبر أول «رواية» بالمعنى العلمى فى الألب المصرى.

ثم فى العام نفسه يقترب صلاح أبو سيف لأول مرة، وربما على استحياء أيضاً، من مشكلة الفوارق الطبقيّة بين سكان حى الزمالك الراقى وحى بولاق الشعبى الفقير اللذين يفصل بينهما مجرد «كوبرى» على النيل، من خلال مغامرة فريد شوقي العامل اليدوى الفقير للقفز عبر هذا الجسر إلى طبقة ليست طبقة مع ثرية عابثة.

ويقدم يوسف شاهين الشاب العائد من دراسته للسينما فى أميركا، بعد فيلمه الأول «بابا أمين»، تجربته الفنية الثانية «المهرج الكبير» ليوسف وهبى وفاتن حمامة، وفيها ملامح أسلوب جديد فى التعبير السينمائى تتلذذ فى أفلامه بعد ذلك..

ولا نعتقد أن الأشهر الخمسة الباقية فى عام ١٩٥٢ بعد قيام الثورة فى تموز (يوليو) كانت كافية لأحداث أى تحول فى مجرى السينما المألوفة.. ولكننا نلاحظ على الرغم من ذلك ما لا يمكن إغفاله من الأفلام الجادة أو ذات الاتجاه الوطنى التى لا ندرى على وجه اليقين هل تم إنتاجها كانعكاس سريع للتيار القومى الواعى الذى فجّره هذا الحدث الكبير، أم إنه كان قد بدأ التحضير له من قبله، لأن فيلماً عن

الزعيم الوطنى مصطفى كامل أخرجه أحمد بدرخان وعرض فى العام نفسه يبينو مخالفاً لنوع الأفلام الذى ذكرناه فى النماذج السابقة، وهذا ما ينطبق على فيلم «يسقط الاستعمار» الذى أخرجه ومثله حسين صدقى.. بل أن هناك فيلماً فى العام نفسه أيضاً أخرجه نيازى مصطفى بعنوان «من أين لك هذا». لا ندرى ما إذا كانت له علاقة بالقانون المشهور الذى كان مطلوباً دائماً أن يحاسب بعض الأثرياء الفاسدين عن مصدر ثروتهم، أم أنه عن قصة أخرى تماماً قد لا تكون لها أى علاقة والذى يحسم هذا هو أن تكون نسخ هذه الأفلام متاحة لنا لكى نراجعها، ومن خلال أرشيف قومى للسينما المصرية بالمعنى العلمى الصحيح، وهو ما ليس موجوداً بالطبع.

### المضامين القومية

فاذا ما حاولنا من خلال قوائم الأفلام فقط - وهى كل المتاح أمام أى باحث - أن نرصد انعكاسات ثورة تموز (يوليو) على السينما فيما قبل «رد قلبى» نفسه.. فسوف نكتشف أن أفلاماً أخرى سبقت فى تناول موضوعات قومية واجتماعية، لها صلة ما بالوعى الذى فجرته الثورة .

فى عام ١٩٥٣، أخرج نيازى مصطفى «أرض الأبطال» لكوكا وجمال فارس . فى عام ١٩٥٤، أخرج يوسف شاهين «صراع فى الوادى» لفاتن حمامة وعمر الشريف الذى لمس صراع الاقطاع مع الفلاحين بشكل ما ..

وفى عام ١٩٥٥، جاء أول اقتحام مباشر لقصة ثورة تموز «يوليو» وحتمة قيامها فى فيلم «الله معنا» الذى كتبه احسان عبد القدوس وأخرجه أحمد بدرخان لفاتن حمامة وماجدة وعماة حمدي .

وفى العام نفسه كان العنوان مباشراً فى فيلم «ضحايا الاقطاع» الذى أخرجه مصطفى كمال البدوى - وهو أسم جديد لم يتكرر بعد ذلك - ومثله سميحة توفيق وزينب صدقى ومحمد توفيق .

ولم يفت السينما الكوميدية فى العام نفسه أن تستثمر الحدث نفسه والتفاف الشعب حول الجيش الذى قام بالثورة، ولكن على طريقتها الخاصة فى «اسماعيل ياسين فى الجيش».. الذى كان استثماراً لنجاح سلسلة سابقة من الأفلام التى تضع أسم اسماعيل ياسين فى هذا الموقع أو ذاك.. صحيح أنها كانت قد بدأت من قبل،

ولكن مع قيام الثورة كان لابد من الذهاب به طبعاً إلى الجيش ..

وفي عام ١٩٥٦ كان فيلم «أرضنا الخضراء» الذى أخرجه أحمد ضياء الدين ماجده وشكرى سرحان والذى لم يكن بعيداً عن الروح التى أطلقتها ثورة تموز (يوليو) فى التعاطف مع الفلاحين ضد الاقطاع.. بينما يقترب فيلم «شياطين الجو» لنيازى مصطفى من موجة تمجيد مقاتلى القوات المسلحة فى فروعهم المختلفة - الطيران هذه المرة - باستخدام نجوم المغامرات التقليديين - أحمد رمزى وشكرى سرحان فى هذا الفيلم ومن بون تعمق حقيقى لبطولة المقاتلين وإنما لمجرد تحويل أجواء المغامرات و«الشقاوة» المكلفة فى هذا النوع من الأفلام إلى الجيش أو البحرية أو الطيران بدلا من أن «يفامروا» فى الفراغ وبلا مقابل ..

ويعد خمس سنوات من الثورة. وفى عام ٥٧، تجئ إحدى محاولات السينما المصرية الفائرة للاقترب من قضية فلسطين فى فيلم كمال الشيوخ «أرض السلام» لفاتن حمامة وعمر الشريف.. وهى محاولة لا يمكن تقييمها بمقاييسنا الفنية الآن، ولكن يكفيها شرف الاقترب من قضية العرب المحورية التى كانت شرارة ثورة تموز (يوليو) نفسها. بشكل ما ..

وبينما يقتحم عز الدين ذو الفقار معركة العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ بشكل مباشر، ويعد عام واحد من وقوعها، فى فيلم «بور سعيد» المدينة الباسلة التى أصبحت رمزا للمقاومة، يكون كل ما تستطيعه السينما الكوميديية هو أن تتعلق المقاتلين بطريقتها الخاصة بوضع اسماعيل ياسين هذه المرة فى الأسطول، ولمجرد أن يرتدى «المضحك المحبوب» لدى الجماهير بشكل كاسح، زى رجال البحرية، وتظل القصة هى القصة.. والفكاهة هى الفكاهة البلهاء نفسها .

ويبقى من أفلام ١٩٥٧ الجادة قبل «رد قلبى» واحد من أفضل محاولات صلاح أبو سيف المبكرة للحديث بالسينما عن مشاكل الواقع المصرى. وارجاعها إلى العنصرين الاجتماعى والاقتصادى وهما الأقرب إلى الصحة.. وهو فيلم «الفتوة» حيث معركة فريد شوقي ضد كبار تجار الفاكهة فى سوق الخضروات الشهير فى «روض الفرج» الذى يعتبرونه «معدة القاهرة» لا تنور فى الفراغ وإنما يرجعها صلاح أبو سيف، بوعى اجتماعى ناضج، إلى علاقات الاستغلال والاحتكار من أجل رفع الاسعار وتحقيق الأرباح الطائلة لحساب حلقات مغلقة متصلة، تبدأ من البائع الصغير فى السوق وتتصاعد إلى مصالح متباعدة بين كبار التجار المحتكرين

وأصحاب النفوذ من الأعيان الذين ليسوا بعيدين تماماً عن سيطرة الملك نفسه .. إلى أن يجي «رد قلبي» الذي لم يكن مجرد أنعكاس قريب أو بعيد الصلة لثورة تموز (يوليو) ومنهجها الاجتماعي الجديد، وإنما هو يروى مباشرة علاقتها بشخصيات أبطاله وقصصهم الخاصة.. بل هو يجعل منهم بشكل ما بعض صناعات هذه الثورة، حتى أصبح شائعاً مثلاً أن شخصية الضابط التي مثلها الراحل كمال ياسين، ترمز لعبد الناصر نفسه ..

وليس هذا السبب فقط في أن «رد قلبي» ما زال - بعد ٢٨ عاماً - هو أشهر الأفلام التي تنسب لثورة تموز (يوليو) على الرغم من تأخره خمس سنوات عن قيامها وعلى الرغم من المحاولات التي سبقته في الاقتراب من هذه الثورة كما ذكرنا - وإنما هناك عدة أسباب شكلية أخرى، لعل أهمها أنه كان أحد الأفلام الأولى في السينما المصرية التي بدأت في تجربة بعض التقنيات الجديدة حينذاك في السينما العالمية فهو بالألوان.. والخطر من هذا «بالسينما سكوب».. وأجواء الحدائق والقصور الفخمة التي تدور فيها أحداثه كانت مناسبة تماماً لذلك.. وكان طبعياً أن تحشد له إمكانات إنتاجية ضخمة وتنفيذ متقن إلى حد كبير، فضلاً عن حشد النجوم الكبار الذي توافر له: شكرى سرحان.. مريم فخر الدين.. أحمد مظهر.. هند رستم.. صلاح نو الفقار.. حسين رياض.. فرديوس محمد.. زهرة العلا.. ثم رشدي أباظة الذي كان لا يزال وجهاً جديداً حينذاك ..

وما يتميز به «رد قلبي» بشكل خاص هو أن قصته كانت ليوسف السباعي.. وأن مخرجه هو عز الدين نو الفقار.. والاثنان كانا من ضباط الجيش الذين تابعا قيام الثورة بشكل ما من خلال زملائهم الذين نفقوا فعلاً.. ثم هما من بين عدد كبير من ضباط الجيش الذين تركوه بعد قيام الثورة بقليل أو كثير ليتفرغوا للحياة الفنية..

فنحن هنا إذن أمام عمل عن ثورة قام بها ضباط.. ومن وجهة نظر كاتب ومخرج كل منهما ضابط سابق، ولذلك فليس غريباً أن تكون أجواء الفيلم كلها تقريباً محصورة في نطاق هذه الشخصيات.. فالبطل شكرى سرحان هو ضابط جيش.. وشقيقه صلاح نو الفقار ضابط شرطة.. -وهي مهنته الحقيقية في الواقع- قبل أن يحترف التمثيل ليلحق بتأخيه عز الدين نو الفقار ضابط الجيش السابق، وبأخيه الآخر محمود نو الفقار المخرج والممثل ..

والدهش أن الفيلم الذي يروى قصة ثورة تموز (يوليو) من خلال الضباط الذين



صنعوه عن الضباط الذين قاموا بها، يقدم القصة كلها من وجهة نظر الفوارق الطبقية التي كانت سائدة قبل الثورة والتي حتمت قيامها، ولكن بعد تحويل كل ذلك إلى مواقف ميلودرامية فاجعة متتالية وليس خلال صراعات اجتماعية واقعية لمجموع العمال والفلاحين وإنما اختار بستانيا أو «جنائني».. وهي مهنة أنيقة جداً وارشتراطية لا علاقة لها في الواقع بالفلاحة ولا بالأرض الحقيقية، فقد اختار يوسف السباعي لفلاحه الفقير هذا، أن يعمل في الدائق الضخمة، بعد ذلك يدور حول قصة حب الأميرة «انجي» ابنة هذا الأمير - تلعب شخصيتها مريم فخر الدين بتكوينها الارشتراطي الجميل، وهي نفسها كممثلة، من أصل مجرى فيما أعتقد- لشكري سرحان الذي هو ابن هذا «الجنائني» الفقير الذي يعمل في قصر والدها.. فمن بين كل الشبان الارشتراطيين الذين يمكن أن تصادفهم في حياتهم الراقية هذه!! لا تقع انجي الا في حب هذا الشاب الفقير ابن الفلاح، والذي يرى يوسف السباعي - الضابط - أنه لا يكون جديراً بها إلا بأن يصبح ضابطاً في الجيش ليتجاوز طبقته ..

### قصة حب

فإذا كنا نعود هنا إلى قصة الحب التقليدية بين بنت الباشا وسائق سيارة أبيها، وهي الحوثة التي استهلكتها السينما المصرية مئات المرات منذ عهد ليلي مراد وأنور وجدي، فإن «العنصر العسكري» فقط هو الذي يضيف إليها هنا أبعاداً جديدة متفقة مع الأحداث، فمن وجهة نظر الضباطين يوسف السباعي وعز الدين نو الفقار، يكون الفقير ابن الفلاح المعدم جديراً بالأميرة التركية الجميلة سليلة الأسرة المالكة، في حال التحاقه بالكلية الحربية، وتخرجه منها ضابطاً بالجيش.. بل أن ما نراه في «رد قلبي» هو أن الأميرة انجي هي التي تتلهف على الضابط الشاب وتهيم به حباً على الرغم من كل الضغوط التي تتعرض لها من أخيها المرفق المغرور، أحمد مظهر الذي ينهاها عن هذا الحب إلى حد إطلاق الرصاص على الضابط ابن «الجنائني» الذي تتركز فيه كل صفات النبلاء والفرسان ..

وهذه فيما اعتقد هي الرؤية الشخصية للضابط المؤلف يوسف السباعي.. التي وافقت بعد ذلك هوى الضابط المخرج عز الدين نو الفقار.. وربما - وأقول ربما - كان هذا أيضاً هو حلمهما الشخصي كابنين للطبقة الوسطى التي ترى من حقها أن

تقفز إلى الطبقات الأعلى -حتى لو كانت العائلة الملكية نفسها- ومن خلال وقوع فتياتها الجميلات في حب الضابط.. فضلا عن أن قصة الحب بين الضابط على والأميرة الجميلة أنجى هي محور الفيلم في الواقع وليست الفوارق الطبقيّة البشعة قبل الثورة.. فهي قصة رومانسية تماما بالمعنى الذي كان شائعاً عن روايات يوسف السباعي وسينما عز الدين ذو الفقار معاً ..

ولذلك فنحن نجد أن حلم الجنائني الفقير حسين رياض الذي يعيش له، هو أن يصبح أبنة على ضابطاً في الجيش بأى شكل ومهما كانت التضحيات المادية.. حيث كان معروفاً أن المهن الراقية في قمة المجتمع المصري في ذلك الحين كانت مغلقة على أبناء الأثرياء والاقطاعيين لأن تكاليف الدراسة باهظة.. و لضمان احتفاظ مرفق مهم كهذا بالدماء الزرقاء النبيلة.. فالفيلم ينطلق من جزئية صحيحة فعلا حيث لم يكن ممكنا لجمال عبد الناصر نفسه أن يلتحق بالكلية الحربية، وهو ابن موظف البريد الفقير، الا بالوساطة الشخصية القوية لأحد «النافذين» في ذلك الحين.. ولكن لم تكن نوافع عبد الناصر بالتأكيد هي قصة حب لأميرة أرستقراطية كما هي حال البطل في «رد قلبي» الذي أصبحت مشكلته هي كيف يفوز بالأميرة أنجي فقط ..

فالصراع في الفيلم كله يدور حول هذه العلاقة بين أسرة أرستقراطية، وأسرة البستانى الذي يرعى لها أحداثها الشاسعة.. والصراع الطبقي، محصور في هذه النقطة، والشعب المصري كله غائب بالكامل عن لقطة واحدة في الفيلم.. وكل طموح الأب الفقير الذي هو حسين رياض أن يرى ابنه شكرى سرحان يتخرج ضابطاً في الجيش.. ولكنه طموح يبدو مبالغاً فيه إلى حد ما، حين يطمح أيضاً إلى أن يصبح ابنه الآخر صلاح ذو الفقار ضابطاً في البوليس.. فهي محاولة تسلق مدهشة عند الطبقات الشعبية المطحونة بأن تضمن السلطة من جناحيها: الجيش والبوليس معاً.. وهذا هو مفهوم صناع الفيلم لحل هذه الطبقات المطحونة لكل مشاكلها: ضابط لكل أسرة !.

الأعجب من ذلك هو الرق الشديد الذي يتعامل به يوسف السباعي مع الأسرة المالكة.. فهو يقدم ابنتها الأميرة أنجي كملوك جميل ظريف لا يمانع في حب أبناء الفقراء! بل أنها تضحي من أجلهم وتجاهيه كل ضغوط أهلها المتوحشين من أجل حبيبها! فليس كل النبلاء فاسدين ولا أشرارا انن.. ومقابل أحمد مظهر المغرور الشرس، هناك أخته مريم فخر الدين الوديعه المتواضعة، وهي مقولة صحيحة في

أساسها، ولكن لماذا هذا الانتقاء بالذات للأميرة ظريفة تحب ضابطاً فقيراً على الرغم من ندرة النموذج ؟.

ومع ذلك.. قلعلنا نسئ الظن بالفيلم.. وقد لا يكون هذا الموقف من التعاطف مع الأميرة التى أحببت الضابط وضحت من أجله إلى النهاية راجعاً بالضرورة لتعاطف مع طبقتها نفسها، بل ربما هى مجرد مبالغة فى تقدير شخصية الضابط الذى لا بد من أن تقع فى حبه كل امرأة تصادفه.. فهناك فتاة وحيدة فى الفيلم هى زهرة العلا -ابنة عم صلاح نو الفقار- الابن الآخر للجنايتى الفقير والذى تحبه بوله هى الأخرى من دون أن يعيرها التفاتة، وتحتمل سخرية واهانة بالغة وإلى ما قبل النهاية بقليل.. ولا يمكن أن تكون مصادفة أنه هو أيضاً يزهو «بالبلدة الميرى» بنجومها اللامعة وإن كان ضابط شرطة هذه المرة.. فلعلها نزعة شخصية ما، تسلطت على صانعى الفيلم حتى يفترضوا أن على كل النساء أن يهمن حبا بالضباط.. بدليل أن المرأة الأخرى الوحيدة فى الفيلم خارج إطار هذه العائلة هى الراقصة كريمة(هند رستم) بكل جاذبيتها وأنوثتها الطاغية تقع فى حب شكرى سرحان بمجرد أن نخل «الكابارية» الذى ترقص فيه.. وعلى الرغم من أنه الوحيد المؤتب والخجول الذى لم يغازلها، فلقد أحبته حبا طاغيا وكأته أول رجل صادفها فى الكابارية أو فى حياتها كلها. ليدخلنا الفيلم فى قصة ميلودرامية فرعية لاعلاقة لها بالأحداث سوى زيادة عدد النساء اللاتي يقعن فى حب هذا الضابط الوسيم، بينما تكون الأحداث الحاسمة التى مهدت فعلا لتكوين تنظيم الضباط الأحرار الذين قاموا بالثورة فعلا بعد ذلك، مثل حرب فلسطين ومأساة النخيرة الفاسدة عام ١٩٤٨، مجرد لقطات عابرة يهتف بعدها الضابط الوطنى سليمان (كمال ياسين) بحسرة على الشهداء الذين ماتوا غداً: «ما فيش واحد يخلص البلد من الخونة؟» ..

فيقول له زميله شكرى سرحان: «فيه يا سليمان.. انت!» .

وتكون هذه العبارة الخاطفة هى ما أوحى للناس بأن شخصية «سليمان» هذه مقصود بها عبد الناصر.. ونتأكد بعد ذلك بأن الضابط على شكرى سرحان كان من الضباط الأحرار بنص حوار الفيلم نفسه.. حين يقول له صديقة الضابط سليمان: «أنت دلوقتى من الأحرار يا على!» ثم يضع الجميع أيديهم على المصحف فى لقطة شهيرة ليقسموا على تحرير الوطن من الخونة والعلاء وليقوموا بالثورة فعلا فى ٢٣ تموز (يوليو) ولتحاصر البوابات قصر الملك.. ولينهار الأمير اسماعيل والد الأميرة

انجى تحت نوى التظاهرات.. بينما يطلق اخوها الشرس الأمير علاء (أحمد مظهر)  
الرصاص على الراديو الذى ينذع أخبار الثورة.. ثم تصل الميلودراما إلى قمة  
سذاجتها حين يسترد الأب الجنائى المشلول (حسين رياض) النطق، حين يسمع  
التظاهرات فيهتف معها: تحيا مصر !.

ويجئ مشهد الختام «الجميل» رومانسياً ناعماً بالشكل الوحيد الذى يرى به  
يوسف السباعى أهم أحداث مصر.. فلجنة المصادرة التى تذهب إلى قصر الأميرة  
انجى للاستيلاء على محتويات قصرها، وبينها مصادفة الضابط على الذى تحبه  
شخصياً وليس أى ضابط آخر ؟!

وتتقدم الأميرة بكل نبل وشموخ وطواعية من حبيبها الضابط بعلبة فيها جواهرها  
وتقول :

«أدى صيقتى كلها فى العلبة دى!» .

وبين جواهر الأميرة، يجد الضابط هيبته لها وهى ما زالت تحتفظ بها على الرغم  
من كل شئ.. وعلى الرغم من أنه أحد هؤلاء «الأوغاد» الذين ثاروا على طبقتها كلها  
ليجربوها من مصاغها ..

ولكنها - أى الأميرة - ما زالت تحبه.. وكان هذا هو ما تسعى إليه ثورة تموز  
(يوليو) فى النهاية؟! أو هذا ما بدا فى فيلم صنعه اثنان من الضباط تصورا انهما  
يرويان قصة زملائهم الذين صنعوا الثورة فعلا.. انما الذين صنعوا الثورة صنعوها  
لأسباب أخرى بالتأكيد.. أسباب أكثر جدية من تلك التى يحكيها فيلم الألوان  
والسينما سكوب «رد قلبى» !.

## «انتصار الشباب» .. متعة لم تتكرر فيلم يعرض جانباً واقعياً من حياة اسمهان وفريد الأطرش

تركت أسمهان في أرشيف السينما .. فيلمين فقط هما «انتصار الشباب» مع شقيقها فريد الأطرش. و«غرام وإنتقام» مع يوسف وهبي. ولكن القدر كان قاسياً مع هذه المطربة الساحرة الصوت، التي رحلت في أوج شبابها وعطائها الفني، فكان رحيلها المبكر خسارة مؤكدة للفن. في فيلم «انتصار الشباب» الذي جمع بين فريد الأطرش وشقيقته اسمهان، جانب واقعى من قصة حياتهما الحقيقية، عندما وصلا إلى مصر هاربين من بلاد الشام بحثاً عن فرصة للعمل في مجال الفن، وهما من أسرة ذات نفوذ في جيل العرب تمنعها التقاليد من إنخراط ابنائها. ويناتها طبعاً، في أى نشاط فنى.. في ذلك الوقت. هذا المدخل الواقعى لقصة الفيلم، يمهّد لرحلة البحث عن الشهرة، وهى لا تختلف عن الحكايات المماثلة فى الأفلام القديمة التى يتولى بطولتها المطربون والمطربات، وتزخر بالاستعراضات الغنائية الراقصة التى كانت سائدة فى السينما فى مطلع الأربعينيات.

وفى مجال السينما .. فإن اسمهان كانت جميلة جداً بمقاييس الصورة.. وجهها الرقيق النحيف «المسحوب» أقرب إلى الشحوب الجميل المناسب للفتاة التى تحب وتبكي وتتعب وتثوب فى عواطفها .. حتى لو كانت شخصيتها الحقيقية - كما قرأنا - تنطق بغير ذلك من قوة وسحر غامض وتأثير خطير على من حولها .. ولكن ما كان يبدو على الشاشة من هذين الفيلمين أن هذا الوجه الجميل الأقرب إلى الشحوب الخادع كان وجهاً مثالياً للسينما استطاع أن يفرض وجوده بقوة حضور ساحرة على الشاشة، بالسحر الغامض فى عيني أسمهان و«الخال» الشهير على يمين

نقنها.. بحيث لا ندرى كيف لم تتكرر تجربة ظهور اسمهان فى السينما كثيرا. وعلى الرغم من أن قدراتها التمثيلية كانت محدودة جدا، إلا أن هذا لم يكن عائقا على الإطلاق فى تلك الأيام ليحول دون ظهور ولعان ممثلة جديدة... فمعظم ممثلات تلك الفترة - وربما حتى الآن - لم تكن لهن علاقة بالتمثيل.. خصوصا بالنسبة للمطربات.. حيث كانت السينما تتلف على أى صوت جميل جديد لكى تستغله فى الأفلام، وحيث كانت كل مطربات السينما بلا استثناء ممثلات رديئات جدا - أو جامدات ومتخشبات على الأقل - فى بداية عملهن فى السينما.. ثم بدأن يكتسبن الخبرة والمرونة والجاذبية بعد ذلك، إلى حد أن أصبحن أساطير سينمائية أقوى حتى من الممثلات المحترفات.. ولكن لعل ظروف حياة اسمهان الخاصة المملوءة بالأسرار والمغامرات، ثم موتها المفاجئ المبكر فى حادث سيارة وهى فى قمة شبابها وتألقها على كل مستوى، هو الذى عجل بهذه الخسارة الفاجعة التى لم يتوقعها أحد. لموهبة خارقة من مواهب الغناء العربى، كانت يمكن فى تقديرى أن تضيق الكثير للفيلم الغنائى المصرى كما أضاف بعد ذلك شقيقها فريد الأطرش الذى ظهر معها أول مرة فى فيلم واحد هو «انتصار الشباب» عام ١٩٤١، لولا أن قصف القدر هذه الزهرة الجميلة فجأة، قبل حتى أن تتفتح أوراقها كاملة، وبمجرد إن انتهت من تصوير فيلمها الثانى، «غرام وإنتقام» أمام يوسف وهبى عام ١٩٤٤...

### فريد الأطرش وشقيقته فى القاهرة

ويمكن أن يقال أن تاريخ السينما المصرية فى بداياته الأولى قد ارتبط كثيرا بالمغنيات.. وضمن عناصر أخرى بالطبع، ومنذ أول فيلم روائي طويل «ليلى» عام ١٩٢٧ كان الفيلم المصرى قد بدأ يبحث عن مغنيات يسند إليهن البطولة فى محاولة لجذب جماهيره، ويضع فى الوقت نفسه تقاليده الأولى وهى تقاليد غنائية ميلودرامية فى الأساس...

عندما جاء هذان الفنانان الشابان الموهوبان إلى اقصى حد: فريد الأطرش وشقيقته اسمهان من جيل الدروز فى سوريا هاريين بفنهما من تقاليد عائلتهما الجيلية المترتبة - عائلة الأطرش أمراء الجيل - لم يكن أمامهما مثل فنانين عرب كثيرين، وبالأذات من الشام.. سوى القاهرة.

وفى أيام الفن والصعلة الصعبة الأولى عمل فريد أولا مطربا فى الصالات الليلية

التي كانت المجال الوحيد حينذاك لاكتشاف المواهب الغنائية والاستعراضية..  
والدهش أن القاهرة كانت تعج حينذاك - الثلاثينيات والاربعينيات - بحياة فنية  
نشطة وغنية وتسمح باكتشاف مثل هذه المواهب.. واصبحت تظل منها الآن على  
الرغم من كل للتقدم المذهل المزعوم... ويكفى أن فريد الأطرش نفسه تم اكتشافه  
كمغنى صغير فى صالة بديعة مصابني..!

لا اعرف الكثير عن بدايات اسمهان نفسها التي لابد من أن موقفها كان اصعب  
من شقيقها حيث تحول التقاليد الشرقية المتخلفة - وما زالت دون تجربة موهبتها فى  
أى مجال، إلا من خلال محاذير عدة، ولا بد ان تكون بطلة أو شهيدة إذا تمكنت من  
اجتيازها وفرض موهبتها بشكل أو بآخر ! واعتقد أن فى قصة «انتصار الشباب»  
نفسها الكثير من قصة فريد واسمهان الحقيقية كما سنرى بعد قليل..

### سينما المطربات

فى عام ١٩٤١ نفسه مثل فريد الأطرش للسينما «أحلام الشباب» أمام مديحة  
يسرى الذى أخرجه كمال سليم بعد عامين فقط من إخراجة لفيلم «العزيمة» كما  
شارك شقيقته أسمهان بطولة «انتصار الشباب» الذى أخرجه أحمد بدر خان.. ولكن  
دون أن ندرى بالتحديد أى الفيلمين سبق الآخر بمعنى هل مثل فريد أولا ثم استطاع  
انتزاع الفرصة لشقيقته.. أم العكس.. ولم تظهر أسمهان فى السينما - على الرغم  
من كل مؤهلاتها التي تحدثنا عنها - لثلاث سنوات كاملة بعد ذلك.. ثم عادت عام  
١٩٤٤ فى فيلم «غرام وانتقام» مع يوسف وهبى وغياها لثلاث سنوات يظل لغزا من  
الغاز هذه الشخصية الأسطورية.. فهل كانت هى العازفة - وسط حياتها الصاخبة  
الأخرى - عن العمل فى السينما؟.. أم أن السينما هى التي ابتعدت عنها لعدم  
صلاحيتها.. ولو أنه احتمال مشكوك فيه بمقاييس سينما تلك الأيام التي كانت ترحب  
بمواهب أقل منها بكثير..

الذى حدث لفريد الأطرش على أى حال، هو أنه انطلق من فيلم إلى فيلم وينجح  
كبير جعله يبقى على الشاشة ولسنوات طويلة مدرسة خاصة أو «أسلوبا» مميزا من  
أساليب الفيلم الغنائى.. وعلى الرغم من المنافسة الكبيرة التي كان عليه أن يخوضها  
أمام مطربين أقوياء، وهى منافسة لم تكن أقل شراسة مما كان علي اسمهان أن  
تواجهها فى تجربتها القصيرة.. فالسينما المصرية نشأت نشأة مثيرة للدهشة بين

أيدى السيدات القويات اللاتي صنعن لها الكثير في بداياتها الصعبة. فبعد خمس سنوات فقط من أول فيلم مصري، مثلت المطربة نادرة «**انشودة الفؤاد**» الذي كان أول فيلم غنائي وأخرجه ماريو فولى عام ١٩٣٢.. وبعدها بعام واحد انفجرت القنبلة الغنائية التي كان مقدر لها أن تضع كثيرا من أسس الفيلم الغنائي بعد ذلك، حيث ظهر عبد الوهاب أول مرة على الشاشة في «**الوردة البيضاء**» الذي أخرجه محمد كريم.. واستمر تيار النجمات المغميات في السينما من دون أن يتوقف..

منيرة المهدية التي كانت متربة على عرش الغناء قبل أم كلثوم بخلت مجال السينما عام ١٩٣٥ بفيلم اسمه «**الفتوة**» الذي أخرجه ماريو فولى.. وفي العام نفسه قدم عبد الوهاب في فيلمه الثاني «**منوع الحب**» مطربة أخرى ذائعة هي «نجا» على، التي سماها بعد ذلك نجا (الصغيرة) تمييزا لها عن نجا (الكبيرة) هذه!

في عام ١٩٣٦ ظهرت موهبة مهمة أخرى هي أم كلثوم المثلة في أول أفلامها «**وداد**» الذي أخرجه مخرج الماني من الخبراء الأجانب في استديو مضر هو فريتز كرامب.. بينما أعادت نادرة تجربة أول فيلم غنائي مصري «**انشودة الفؤاد**» ولكن في «**انشودة الراديو**» هذه المرة - وكانت الإذاعة المصرية في بداياتها كاختراع جديد - وأخرجه أجنبي آخر هو تولى كياري.. وبخلت مطربة ثالثة مجال السينما لأول مرة هي عقيلة راتب في فيلم «**اليد السوداء**» الذي أخرجه ابتكمان الصغير - وهو اسم يعني أنه كان هناك ابتكمان كبير - وفي عام ١٩٣٩ قدم كمال سليم المطربة رجاء عيده أول مرة في فيلم «**وراء الستار**» ولتمثل أمام عبد الوهاب شخصيا بعد ذلك في فيلم «**منوع الحب**». ولكي تعيش حتى الآن بأغنية اسطورية هي «**البوسطجية**» اشتكوا.. ثم ظهرت المطربة «**ملك**» في «**العودة إلى الريف**» الذي أخرجه أحمد كامل مرسى عام ١٩٣٩، وكانت مطربة قوية من لون خاص ومنافس لأم كلثوم وإلى حد أن انشأت مسرحا غنائيا يحمل اسم «**اوبرا ملك**»..

كانت تلك المجموعة أبرز مطربات السينما القويات قبل ظهور اسمهان، التي كان عليها أن تفرض اسمها بينهن، وباستثناء أم كلثوم، يمكن القول إنها في فيلمين فقط استطاعت أن تحفظ لهذا الاسم الخلود حتى الآن. ليس لتفوقها عليهن كمثلة، وإنما لتفرد صوتها وأغانيتها القليلة بمزاياها الاستثنائية التي تحدثنا عنها..

لكن كان مقدر أن يكون عام ١٩٤١ الذي قدمت فيه اسمهان أول أفلامها مع أخيها فريد الأطرش، عاما حاسما في تاريخ الفيلم الغنائي المصري.. فهو العام



الذى ظهرت فيه اسطورة أخرى هى ليلى مراد فى أول أفلامها «ليلى بنت الريف» الذى قدمها فيه توجو مزاحى كأجمل اكتشافاته.. ولكن بينما قصفت يد الموت القاسية زهرة اسمهان قبل حتى أن تشهد ربيعها الذى تستحقه، كانت الأقدار رحيمة بالغناء فى الفيلم المصرى الذى عاشت ليلى مراد لتثريه وتملأه سحرا وجمالا ما زال يمتعنا حتى الآن على الرغم من اعتزالها منذ سنوات!

### بدرخان.. وفكرة فيلم

واضح أن أحمد بدرخان عندما أراد أن يقدم اسمهان وفريد الأطرش فى «انتصار الشباب».. كان يفكر فى تقديم قصتهما الفعلية كمغن ومغنية شقيقتين جاءا من بلدهما سوريا فى ظروف صعبة لبحثا عن فرصة لموهبتهما فى القاهرة التى كانت أبوابها مفتوحة دائما للمواهب الغنائية التى لا تجد فرصتها الحقيقية للتألق إلا فيها.. ويعهد بدرخان بهذه الفكرة البسيطة لزميله عمر جمبوعى ليكتب لها السيناريو.. وعمر نفسه هو مخرج كبير فى تلك الفترة.. أما الحوار فيكتبه ببيع خيرى الذى كان أهم كاتب كوميدى فى المسرح مع نجيب الريحانى أو فى السينما قبل ظهور أبو السعود الإبياري.. ويقوم ببناء الفيلم كما هى العادة فى أفلام المطربين - وحتى الآن - على إحاطة المطرب أو المطربة الجديدة بأكثر حشد من ممثلى الكوميديا لتغطية ضعف المطرب أو المطربة فى الأداء، ويحيث يحمل الآخرون عبء الفيلم لضمان نجاحه....

نلاحظ أن المونتاج فى «انتصار الشباب» يقوم به المخرج الكبير هنرى بركات قبل أن يتحول إلى الإخراج... وهكذا نكتشف أن المونتاج كان المدرسة التى قدمت عددا من أهم مخرجينا مثل صلاح أبو سيف وكمال الشيخ.. بينما يقوم بالتصوير فاركاش فى الفترة التى كان فيها معظم الفنانين من الأجانب!

### أنور وجدى يبرز بالبطل

يقدم الفيلم أنور وجدى فى دور الفتى العاشق فقد كان لابد من شاب لتتنسج قصة الحب التى لابد منها فى كل فيلم، والتى تعرقلها بالطبع بعض المشاكل الميولورامية السانجة التى تخصص فيها كاتب السيناريو عمر جمبوعى حتى فى أفلامه الخاضعة مثل «الأب» و«الأم»، فإذا اضفنا إلى ذلك، الجانب الكوميدى الذى

تكفل به بشارة واكيم صاحب الكبارية الذى يعمل فيه المغنيان الشابان واصدقاؤهما فريق الفنانين الصعاليك الثلاثة: حسن فايق وحسن كامل وفؤاد شفيق، ثم مارى منيب صاحبة البيت الشرسة التى يسكن عندها هؤلاء التعساء جميعا. وإذا أضفنا أيضاً المقارقات الضاحكة التى تنشأ من علاقة هذه الأطراف كلها، فضلا عن عنصر الفناء الساحر والاستعراضات، تكون قد اكتملت كل عناصر النجاح للفيلم..

فى المشهد الأول مباشرة نرى اسمهان وأخاها فريد الأطرش قادمين إلى مصر على سطح مركب من الشام.. وبينما تبدى اسمهان الحزينة قلقها من هذه النقلة الحاسمة فى حياتهما إلى بلد آخر وإلى مستقبل مجهول.. يطمئنها أخوها «وحيد» - وهو الاسم الذى أصبح مفضلا لفريد الأطرش فى معظم أفلامه التالية - إلى أن مصر بلد مضياف يفتح صدره لكل العرب «دى بلد كل شرقى» وإنها لن تحس فيه بأى غربة..

فى محطة طنطا فى طريقهما إلى القاهرة يلتقيان فى القطار بابن البلد المصرى عبد الفتاح القصرى الذى يرحب بهما ويطمئنتهما إلى أنه لن يتركهما فى القاهرة حتى يجد لهما حجرة فى منزل «أم إسماعيل» فى الحى الشعبى.. وهذا نموذج مصرى صادق تماما يمكن أن يصادفه أى غريب فى أى محطة فعلا.. ولكن المدهش أن عبد الفتاة القصرى نفسه بعد هذين المشهدين يختفى من الفيلم تماما وكان ظهوره فى الفيلم كان من باب الجاملة فقط!

فى بيت أم إسماعيل - مارى منيب - نكتشف سيدة شعبية تبدو شرسة فى البداية ثم نكتشف كالعادة إنها طيبة القلب جدا ومن السهل خداعها.. ولكن مشكلتها هى أن مستأجرى أحد حجرات البيت هم الثلاثى «جوز ولوز ويندق».. أى فؤاد شفيق وحسن فايق وحسن كامل الذين يدعون أنهم فنانون شعبيون يلقون المونولوجات هنا أو هناك ولكن لا يجدون الفرصة.. وبالتالي لا يجدون المال ليدفعوا إيجار الحجرة المتراكم ولا يجدون حتى قوت يومهم، ومن التكوين الجسدى للثلاثة: الضخم جدا حسن فايق بضحكته العبيطة الجميلة جدا، حسن كامل القزم الضئيل الذى يقع على الأرض من تون مناسبة، ثم المتوسط فؤاد شفيق الذى يدعى أنه العقل المفكر لهؤلاء.. نكتشف أن الفيلم يقيم بناء الكوميدي على هذا التناقض الشكلى من ناحية، ثم على فكرة الفنان الصعلوك الذى لا يجد قوت يومه، ومشاكساته الظريفة مع صاحبة البيت الشرسة سواء كانت مارى منيب أو زينات صدقى بعد ذلك.. وهى

من أهم أساليب الاضحاك الأساسية فى الفيلم الكوميدى، وهى الأرضية التى يقوم عليها نجاح المطرب بعد أيام الشقاء الأولى، تمهيدا لأن يصل إلى قمة الثراء بعد ذلك فلا ينسى رفاق الفقر والتعاسة وإنما يسعد الجميع معا فى وفاء عظيم.. وهى فكرة تلقى ترحيبا كبيرا عند المشاهد المصرى العاطفى بطبعه، وتكررت كثيرا فى الأفلام الغنائية من فريد الأطرش إلى عبد الحليم حافظ!

### فريد واسمهان.. اكتشاف جديد!

يلجأ الفيلم إلى حيلة ساذجة للكشف عن موهبة فريد الأطرش واسمهان فى الغناء التى تصبح محوره كله بعد ذلك.. ففريد يغنى موالا جميلا فى حجرته: «صون الخنود فى شبابك عن دموع العين..

يوم انتصار الشباب للصابرين موعود.. إنه موال يلخص موضوع الفيلم كله، بل ويتضمن عنوانه نفسه ويؤكد على ضرورة انتصار الشباب فى النهاية على الرغم من أى معاناة.. ولكن لا يتورع الفيلم، ويجرأة كانت عادية جدا فى مثل هذه الأفلام، عن حشد أهالى الحارة كلهم الذين تركوا أشغالهم ووقفوا تحت نافذة فريد الأطرش ليسمعوا بإعجاب ويطلقوا الآهات! وبهذا يكون الفيلم قد أكد للجميع ومن البداية أن بطله صوته جميل جدا.. ويبقى دور البطلة.. وهنا نجد اسمهان تغنى أيضاً فى حجرتها ويصوتها الجميل الحزين:

«ياإلى البشر يا حللى الأمانى.. أين أنت الآن من هول هوانى!»

ثم تبكى وكأنها قائمة أصلا من بلدها مملوءة بالاحزان.. وهنا يتطوع فؤاد شفيق أو المونولوجست «جوز» بالذهاب إلى كبارية بشارة واكيم أو بشارة الغنقى ليقدم له الاكتشافين الجديدين.. وعلى أن يعمل هو أيضاً وزميله فى «الثلاثى» فى صفقة واحدة.. وهنا يسخر الفيلم بذكائه من نوع الاستعراضات التى كانت شائعة حينذاك ومن مجرد اسمائها: «دلغنى يا بسيس».. و «يا حلو ياملوخنى»..

لحسن الحظ يكون الخواجة بشارة يبحث عن مغنية جديدة بعدما تركته الست «بهيه أرنب» فيعرض العمل على وحيد وأخته نادية معا.. ويستعرض أمامهما أجور المغنيات واسماءهن الغريبة.. «فشفيقة الدينامو» بدأت بستة جنيهات فى الشهر ووصلت إلى أربعين و«نعيمة السوستة» بدأت بأربعة وانتهت بعشرين! وهى مبالغ كبيرة جدا فى بداية الأربعينيات ومع اشتعال الحرب العالمية الثانية من عام ١٩٢٩

إلى ١٩٤٥.. وهذا هو نوع العنوب الهابطة الذى يمكن أن تقدمه فى هذه الظروف راقصات مثل «عقيلة عصاعيصو» و«بهية فوكس تروت».. وهو جو حقيقى كان سائدا فى ملاهى القاهرة عاصره كاتب الحوار بديع خيرى..

يقبل فريد الأطرش العمل مغنيا فى كباريه بشاره واكيم الذى قدم نموذجا صادقا جدا لرجل الملاهى الليلية الشرس المستغل الذى لا يهتم إلا الربح على حساب أى شئ.. بينما ترفض اسمهان تماما فكرة أن يحترف أخوها نفسه الغناء بإعتباره ضد التقاليد.. ولكن ظروفها التعيسة تجبرها هى نفسها على الغناء فى الكباريه.. حيث يتربد بالطبع أنور وجدى الشاب العايب الثرى - من دون أن نعرف بالطبع مصدر ثروته إلا كونه عاطلا بالوراثه - والذى فى مشهد عابر نسمع أمه تلح عليه بالزواج من أجل الاستقرار.. ولكنه يبدو متفرغا تماما للعمل الوحيد الذى نراه يمارسه كل ليلة بانتظام.. وهو السهر فى الكباريه والاتفاق ببذخ على «الارتسات» ثم على اصداقائه العاطلين مثله ومنهم عبد السلام النابلسى!

حين تغنى اسمهان اغنيته الجميلة وسط باقة من الراقصات الأنيقات

يا بدع الورد يا جمال الورد.. من سحر الوصف قالوه على الخد..

يقع الشاب الثرى محبى الذى هو أنور وجدى فى حب المغنية الجديدة على الفور.. فيكلف الجرسون الذى هو «قواد» فى الوقت نفسه - وهو محمود إسماعيل الذى أصبح مؤلفا ومخرجا بعد ذلك - باستدعائها لقضاء السهرة معه كما تعود.. ولكن المغنية الشريفة «بنت الناس» ترفض باباء وشمم.. وتعيد إلى الثرى الأمل باقة الورد التى أرسلها لها.. فيجن جنون الشاب بالطبع ويزداد تمسكا بها لأنها أول «أرتست» ترفضه وتلقنه درسا فى الشرف والأخلاق!

لكن صاحب الكباريه الخواجة بشاره الذى لا يقيم وزنا لأى أخلاق، يخشى أن يفقد أفضل زبائنه.. فيثور على فريد الأطرش الذى يتصور أن اخته جاءت لتغنى فقط لا لتجالس زبائن الصالة.. فيلقى فى وجهه ثائرا بهذه الحكمة البليغة والواقعية: «مقطف تراب على صوت اخنك.. ومقطفين دبش على فتك».. ثم يطرد الجميع من العمل فى الكباريه!

يحس الشاب الثرى بتأنيب الضمير لأنه تسبب من حيث لا يقصد فى قطع عيش الفتاة التى بدا يحبها فعلا.. فيأمر بشاره بأن يعيدها للعمل.. بينما يواصل رفض الحاح أمه الاستقراطية على تزويجه «نازك هانم بنت رؤوف باشا».. جمال وأخلاق

ومال!

وتواصل نادية - اسمهان - اغانيها المليئة بالشجن !  
الشمس غابت أنوارها.. والكون بقى فى ضلام الليل  
والدنيا سكنت أطيارها.. وكان غناها شجي وجميل...  
بينما يرد عليها أخوها وحيد فى «نويتو» محاولا أن يعيد إليها تفاؤلها بالحياة  
والمستقبل:

«بعد الغروب الشروق.. والليل وراء النهار..  
والبال مسيرة يروق.. لو انتشغل واحتار..»

الآن.. أين اصبح ممكنا أن نجد مثل هذه الكلمات الراقية، الشديدة التركيز  
والبساطة فى الوقت نفسه.. لو تغاضينا حتى عن الأصوات الجميلة القوية كصوتى  
اسمهان وفريد الأطرش.. اليس من حقنا أن نتحسر كلما شاهدنا هذه الأفلام  
القيمة التى كنا نصنعها من نصف قرن؟

كالعادة وكما قلت من قبل مرارا، لايد لكل ثرى من «عزبة» فى الريف.. وأنور  
وجدى بعدما اتضحت نواياه الشريفة، يدعو اسمهان وشقيقها لقضاء عدة أيام فى  
ضيعته الفخمة فى الريف.. لا لشيء، إلا لتكون هناك مناسبة لرؤية «نوع» الفلاحين  
والجواميس.. ثم لكى تغنى اسمهان وفريد «نويتو» آخر من أجمل أغانى العمل فى  
أفلامنا، حيث نرى مركبا فى النيل، وفلاحين يعملون بجد فى حقولهم... ومع هذه  
الكلمات التى تشجع قيمة العمل:

«ايدى فى ايدك تسيير.. والمولى راعيا..»  
«لية تشتكى ارضنا.. والنيل ساجيا»

ثم نعود إلى خط الفيلم الاصلى الذى يفرقة كاتب السيناريو عمر جميعى فى  
الميلودراما المألوفة.. فانور وجدى يعرض على أمه الارستقراطية فكرة الزواج من  
اسمهان المغنية فترفض بعنف، وتطلق صيححتها المدوية حسرة على ابناء «البيوتات»:  
- «يادى الشرف العظيم.. احنا عيلتنا تناسب واحد مغنواتى.. فينك يا باشا! ليه

يا ربي الجرسه والهتاك دى؟».. ثم تقرر حرمان ابنها كالعادة من الميراث!  
لكن الشاب المحب المخلص يتحدى التقاليد ويتزوج المغنية التى تثبت أنها «أشرف  
من الشرف ذاته»، فتضحي بحبها عندما تحس بثأنها سوف تقسد العلاقة المقدسة  
بين الأم وابنها، فتأخذ «هدومها» وترحل.. وتدلهم الأمور كلها مرة أحدة: فالخواجة

بشارة يطرد الجميع مرة أخرى من الكبارية، ويتفرق كل في ناحية.. ولكن فريد الأطرش يتعرف إلى المخرج الكبير «طه طه عبده طه» الذى يعطه دوره استفان روستى.. وهناك تحبه أخته «روحية خالد» التى قابلته بالمصادفة! ويكتشفه رجل قوى النفوذ يسمعه بالمصادفة! ويكتشفه رجل قوى النفوذ يسمعه بالمصادفة! فيقنمه لمدير الإذاعة.. فيقننى فى الراديو ويسمعه الجميع وينجح بالطبع.. ثم تجرى كل الأمور بسرعة شديدة جدا وتتغير من حال إلى حال تمهيدا للنهايات السعيدة لكل الأطراف..

فريد يتزوج ويستأجر شقة فى الزمالك ويصبح قادرا على تنفيذ حلمه بإقامة استعراض كبير من تلحينه وغناة على المسرح.. والثلاثى الفكاهى يقنع الخواجة بشارة الانتهازى بتقديم هذه الاستعراض على مسرحه.. والأم الأرستقراطية لانور وجدى تسمع بالمصادفة اسمهان وهى تحكى تضحيتها بحبها حتى لا تفسد علاقته بامه.. فتعرف أنها بنت «كوسية» على الرغم من إنها «ارتيست» وتبارك عودتهما لبית الزوجية من جديد.. فلا يبقى إذن إلا أن نستمتع نحن بالاستعراض الكبير الذى لا بد أن تنتهى به أفلام فريد الأطرش.. ووسط أجواء حاملة من الغناء والموسيقى الساحرة نسمع فريد الأطرش واسمهان معا لآخر مرة.. فهما لم يتلقيا بعد ذلك لأن المقادير كانت تدبر لهما شيئا آخر أوقف قبل الأوان ثنائيا خالدا فى الموسيقى والغناء كان يمكن أن يقدم الكثير لو لم تذبل هذه الوردة الجميلة اسمهان حتى قبل أن تشهد الربيع.

فى ثانى... وآخر أفلامها قبل وفاتها الحقيقية

« غرام وانتقام »

مأساة اسمهان.. لحن لم يتم !

بعد «انتصار الشباب» أول أفلام اسمهان مع شقيقها فريد الأطرش، كان فيلمها الثانى عام ١٩٤٤ هو «غرام وانتقام» الذى كتبه ومثله وأخرجه يوسف وهبى، وجاء موتها المفاجع المفاجئ قبل أن يتم تصويره وهى عائدة فى سيارتها من مصيف رأس البر حيث سقطت بها السيارة فى إحدى الترع الريفية.. فرأى يوسف وهبى بئكاء كبير أن يستغل هذا الحدث المفاجع الذى كان له نوى كبير لدى جمهور أسمهان الذى لم يكد يبهره صوتهما الخارق وشخصيتها الساحرة والغموض الكبير الذى أحاط بها فى المجتمع المصرى فى تلك الأيام، ليس على المستوى العاطفى فقط بل وعلى المستوى السياسى بعلاقاتها العديدة، حتى فقدها . فأراد يوسف وهبى بمنطق قد يكون فنيا وبراميا لا يستطيع أن يلومه عليه أحد، أن يضيف هذه المأساة الحقيقية إلى فيلمه الذى فقد بطلته اللمعة قبل أن ينتهى تصويره.. وأتصور أنه أدخل لقطات اضافية بحيث أصبحت قصة المطربة سهير سلطان التى هى بطله الفيلم، هى قصة اسمهان نفسها. وحتى يصبح التناطبق شديدا ومحكما بين القصتين ختم العبقرى يوسف وهبى الفيلم بمشهد يعزف فيه لحنا على الكمان، وعندما يسألكونه : ما اسم هذه القطعة الجميلة ؟ يقول : «اسمها سهير.. لحن لم يتم».. وكأنه يقول : «اسمهان.. لحن لم يتم !»

يحمل «غرام وانتقام» فى البداية اسم «شركة مصر للتمثيل والسينما»، وتحتها «ستديو مصر» وهى المؤسسة المصرية الضخمة التى أسسها رائد الاقتصاد

المصرية طلعت حرب قبل ذلك بتسع سنوات فقط (أى فى عام ١٩٢٥) وما زالت قائمة حتى الآن على الرغم من كل التفریب الذى لحق بمؤسسات السينما المصرية.. ثم يكون يوسف وهبى أكبر الأسماء فى المسرح والسينما فى ذلك الحین «جنتمان» بفا. يكفى لیبداً أول أسماء الفیلم «بفقيدة الفن» اسمهان» حتى قبل اسمه هو شخصياً.. لأنه من الواضح أنها كانت قد رحلت قبل اعداد الفیلم للعرض، فرأى أنه لابد من تكريمها، بل وبإضافة بعض المشاهد التى تعید رواية مؤساتها ایضا .

لا يكتب يوسف وهبى فى عناوین الفیلم أسم مؤلف القصة أو السيناريو أو الحوار.. وإنما يكفى فى نهاية هذه العناوین بنسبة كل شىء إلى نفسه كالعادة : «اقتباس وتمثیل وإخراج» ومن یون أن یحدد لنا اسم العمل الأصلی الذى تم اقتباسه، وإن كان واضحاً أن الفكرة أجنبية وشائعة.. فكرة المرأة التى تنتقم من قاتل زوجها بإيقاعه فى حبها.. ولكنها عندما تقترب منه أكثر تكتشف جوانب الحب والخیر فیه ومدى براعة فى مواجهة نذالة زوجها الذى كانت مخبوءة فیهِ..

أما عن بقية عناصر الفیلم الفنية الأخرى التى هى جزء مهم من هذه الدراسات التى نعيد فیها تأمل ماضى السينما المصرية وكيف كانت الأمور، فهى تكشف مثلاً عن أن المونتاج قام به صلاح أبو سیف الذى كان أحد أهم العاملين فى قسم المونتاج فى ستدیو مصر فى ذلك الحین، ومعه وفیقة أبو جبل التى كانت أول سيدة مصرية تعمل فى المونتاج. أما التصوير فلسامى بریل.. بینما مهندس المناظر هو ولی الدین سامح الذى كان من رواد الیكوز السینمائى قبل أن یتحول إلى إخراج بعض الأفلام هو الآخر ..

### أغانى الفیلم

فى فیلم تلعب بطولته اسمهان لابد أن يكون للأغانى شأن كبير.. بل ربما تكون القصة نفسها مجرد غطاء لهذه الأغانى، ولذلك یعهد یوسف وهبى بتالیفها لثلاثة من كبار شعراء الأغنية السینمائية : أحمد رامى الذى كتب ثلاثاً من أغانى الفیلم الست : «لیالى الأنس».. «أیها النائم».. «مواكب العز».. ویرم التونسى الذى كتب «أنا اللى استاهل» بینما كتب مأمون الشناوى «امتى حتعرف امتی» و «یامین یقولی قهوة».. أما ألحان «غرام وانتقام» التى هى من أجمل أغانى السينما المصرية وأخلدها حتى الآن. فلقد لحن فرید الأطرش أجملها على الإطلاق «لیالى الأنس فى فیننا»



وأغنية «يا مين يقوللى قهوة»، بينما لحن رياض السنباطى «مواكب العز» الذى تم الغاؤه للأسف الشديد من كل نسخ الفيلم بعد ثورة ١٩٥٢ .

أما لحن السنباطى الثانى فهو لقصيدة «أيتها الثائم» لأحمد رامى.. بينما لحن محمد القصبجى الأغنية المفرقة فى الحزن «أنا اللي أستاهل كل اللي يجرى لى» إضافة لأغنية شديدة المرح والجمال «امتى حتعرف امتى انى بحبك أنت».. تأكيداً لعبقرية هذا القصبجى المظلوم الذى لا أنرى كيف لم ينل ما يستحقه من الإشادة بين الملحنين الكبار، فهذا لحن سابق لعصره ولا يقل سحراً عن لحنه الخالد لليلى مراد «أنا قلبى دليلى»..

الموسيقى التصويرية كانت لمحمد حسن الشجاعى الذى كان من أوائل العاملين فى مجال تأليف موسيقى الأفلام وبأسلوب كلاسيكى كان معروفاً به، وهو يبدو مناسباً فى «غرام وأنتقام» أكثر من أى فيلم آخر، حيث أن بطله «الموسيقار جمال حمدى - يوسف وهبى - هو عازف كما يؤكد طوال الوقت انه درس فى «أرقى معاهد باريس» بل ويعترف بنفسه أكثر من مرة فى الفيلم عزفاً خاطئاً بالطبع !

مساعداً المخرج يوسف وهبى، هما عبد العليم خطاب الذى عرفناه ممثلاً بعد ذلك، وله فى الأربعينيات عدة محاولات للإخراج، وجورج بندلى وهو أجنبى لم نسمع به بعد ذلك ..

وعلى الرغم من أننا لا نقرأ اسم حسن الإمام الذى كان أحد تلاميذ يوسف وهبى فى المسرح والسينما، إلا أنه فى لقاء معه قيل أن يرحل، قال أنه كان أحد مساعدى يوسف وهبى الصغار فى هذا الفيلم، وأنه ظهر أيضاً فى المشهد الختامى للفيلم فكان أحد الشابين اللذين يحملان جثمان اسمهان من السيارة.. وهو الذى يخبر يوسف وهبى بموتها فى حادث السيارة ..

### مغنية لا تعوض

يبدأ الفيلم فى مستشفى الأمراض العقلية حيث يحدث مديرها منسى فهمى بعض الصحافيين عن أحد مرضاه وما أدى به إلى الجنون فيقول : «وقضى على هذا الحال سنين.. وهو مريض.. وهو مريض هادى» الطبع.. متلئق فى ملبسه لكنه عايش فى الماضى.. ولا يدرك أى شىء عن الحاضر.. ييقضى أيامه ولياليه فى تأليف قطع موسيقية حزينة يهديها لحبيبتة المفقودة.. المغنية سهير سلطان التى ماتت أثر حادث

أوتومبيل.. وكان لمصرعها رنة حزن عظيمة !« وهنا يعن أحد الصحفيين : «آه المغنية سهير سلطان.. دى خسارة لا تعوض ! » .

ونفهم أن سهير سلطان هذه هى نفسها اسمهان التى كانت قد ماتت فى حادث سيارة بالفعل.. وأعتقد أن هذا المشهد الافتتاحى الفه وصورة يوسف وهبى بعد الحادث ليستفيد من الدوى الذى أحدثه موت اسمهان المفاجئ.. ويعد أن اختار للفيلم بناء «الFLASH باك» أى الذى يبدأ بهذه المقدمة المثيرة لاهتمام المشاهد بئته سيرى قصة حقيقية.. وحيث يصبح الفيلم كله بعد ذلك «FLASH باك» طويلاً.. أى عودة الى الماضى، ثم يعود لينتهى بالمشهد نفسه حيث مدير مستشفى الأمراض العقلية ينتهى رواية مأساة العازف المجنون والمغنية المشهورة فيما يعرف فى كتابة السيناريو «بإغلاق الدائرة».. وإن كان الخطأ العابر الذى وقع فيه يوسف وهبى - المؤلف - هو قول مدير المستشفى فى أول عبارة فى الفيلم على الإطلاق أن العازف «قضى على هذا الحال سنين».. فالمنطق أن يذهب الصحفيون لرؤية العازف المجنون فى المستشفى بعد حادث وفاة حبيبته المشهورة مباشرة.. خصوصاً وقد اعقبت الحادث محاكمة العازف نفسه فى جريمة قتل هزت المجتمع.. والا فما الذى يشغل الصحافة به بعد ذلك بسنوات ؟ .

يقدم يوسف وهبى نفسه بعد ذلك للمشاهدين لأول مرة فى الفيلم على أى حال بالهيبية والقموض و«الهيلمان» الذى كان يحقق نرجسيته المعروفة فى تلك الفترة المبكرة من عمله السينمائى، أى فى الشخصيات الشاذة أو الغامضة أو «الجبارة» بشكل أو بآخر، والتى تؤكد على ملامحها فى الشكل والملابس وفى طريقته الشهيرة فى الأداء المبالغ فيه، ويريق العينين، وتركيزه على الحوار المسرحى الفخم الالفاظ. وسوف نلاحظ طوال حوار «غرام وانتقام» جزالة اللفظ المصطنع الأقرب إلى القصصى بالنسبة لكل الشخصيات وليس بالنسبة ليوسف وهبى وحده.. فهى لغة لا يمكن أن يتحدث بها البشر العاديون فى تعاملاتهم اليومية، لأنها أقرب إلى رصانة لغة المسرح .

ثم نرى مع الصحفيين الثلاثة ومدير مستشفى الأمراض العقلية، يوسف وهبى يعزف الكمان بانهماك شديد من ظهره أولاً.. ونفاجأ بأن هذا المجنون بلبس عباءة فخمة فوق كتفيه إمعاناً فى «الجلال المسرحى» الذى كان يوسف وهبى وليس الشخصية - يجب أن يقدم به نفسه، ربما لتؤكد لمشاهديه دائماً أنه رجل مهيب وكبير

جدا وأن عليهم أن يستعدوا للتعامل مع شخصية ليست عادية.. ويقول منسى فهمى مدير المستشفى لمرضىه المجنون ويكثر من التبجيل: بونجور يااستاذ جمال!  
هنا، وبذكاء مرسوم جيدا، يلتفت يوسف وهبى الى الكاميرا لتتأكد أنه يوسف وهبى ! .

يلح الصحفيون بالطبع على سماع القصة من أولها من مدير المستشفى.. وهى الزريعة الوحيدة بالطبع لكى نرى الفيلم من خلال «الFLASH باك» الذى يعود بنا إلى ليلة اعتزال المغنية المشهورة سهير سلطان الغناء، حيث تقدم آخر حفلاتها فى «مسرح النجوم» قبل أن تتزوج «أحد أبناء الوجهاء»، الذى هو الشاب الثرى العايب المستهتر كالعادة «وحيد عزت».. وهو أنور وجدى، أحد تلاميذ يوسف وهبى الصغار حينذاك، ولكن اشطروهم فيما يبدو، وكان ما زال متخصصا فى دور الشرير الوسيم الذى ينفق ثروته فى الإيقاع بالنساء.. والغريب أنه كان الدور نفسه، ومع اسمهان ايضا، فى فيلمها الأول «انتصار الشباب».. فهم هنا لم يغيروا الشخصية ولا حتى غيروا الممثل !

### الانتقام قبل الغرام

تحتشد المدينة كلها لتسمع سهير سلطان فى آخر حفلاتها قبل أن تعتزل.. ومع ذلك لا يتوقف جمهورها عن الطعن فى زوجها «البلاى بوى» الفاسد وحيد عزت الذى تزوج من قبل «١٤ جوازة!» وخسر فى الأسبوع الماضى «خمسـة آلاف جنيه على ترابيزه الباكراه».. وهو رقم فلكى عام ١٩٤٤ ..

ثم تغنى اسمهان - أو سهير سلطان - أخذ أغانيها «ليالى الأتس فى فيينا».. دى فيينا روضة من الجنة» التى لحنها لها أخوها فريد الأطرش، فبقيت حتى الآن إحدى أجمل أغاني السينما المصرية على الإطلاق.. ثم بعد انتهاء حفل الوداع نجد واحدة من ضحايا زوجها المتلاف الشرير أنور وجدى تنتظره حزينـة منكسرة على الباب، بعد أن افترسها وهجرها ليتزوج سواها، فنقم أن ضحاياها كثيرات.. بينما يغرق هو فى السعادة مع زوجته المغنية اللامعة التى هجرت الغناء والمجد من أجله، وفى الليلة نفسها يصرع الزوج بعد أن يطلق عليه مجهول الرصاص.. فتهتار اسمهان بالطبع حزنا على فرحتها التى لم تكد تبدأ حتى انتهت.. ويبدو أن هذا كان قدر هذه المغنية الخارقة فى السينما وفى الحياة معا.. بينما يقف الى جانبها مواسيا محمود

المليجي «الممثل الشاب» حينذاك والذي يمثل دور صفوت بك وكيل نياية طنطا، والذي ظل معنا طول الفيلم على الرغم من ذلك لم يذهب أبدا الى طنطا !

ثم يدخل الفيلم في دائرة التحقيقات البوليسية التي توحى بأصله الأجنبي.. فتحريرات البحث عن القاتل تقود إلي حواشي خداع للنساء متواليه من هذا القتل، الذي كان فاسدا وسافلا بما يكفي لاحداث أكثر من كارثة.. ولكن التحقيق يقود في النهاية إلى عازف الكمان الفنان جمال حمدي - يوسف وهبي - الذي تخرج من ارقى معاهد فرنسا ولأن الأدلة لم تكن كافية ضده، يطلق سراحه.. ولكن اسمهان الأرملة المكومة تقرر ألا يهدأ لها بال قبل أن تنتقم من قاتل زوجها. بينما يشد محمود المليجي ابن عم الراحل من انزها بعبارة من نوع : «تزرعى بالصبر» وينحني لتقبيل يدها بتهذيب شديد كل خمس دقائق، تسند هي رأسها على حائط ما وتغني بحزن شديد لأنها اسمهان - اغنيتهما الثانية في الفيلم :

« ايها النائم على ليلي سلاما.. لم يكن عهد الهوى الا مناما.. »

وتقرر الأرملة الجميلة أن القاتل هو يوسف وهبي. حتى لو كان قد أفلت من يد العدالة، فإنه لن يفلت من يدها، ولكنها تقتله بالطبع، وإنما «أنا حستخيم معاه سلاح أشد فتك من الرصاص.. سلاحي أنا.. سلاح المرأة» واسمهان صادقة جدا بالطبع في هذه الكلمات.. فسلاح المرأة والعياذ بالله أشد فتكا من الرصاص وإن كانت المرأة «الحبيبة» قد حواته الآن إلى سلاح الساطور وأكياس البلاستيك !

لذلك فهي لا تكاد تسمع من صديقتها الارستقراطية عنايات هانم (زوزو ماضي في ثورة سحرها الخاص حينذاك) انها ستقيم حفلة تنكرية، من النوع الذي كان منتشرا ذات يوم في أفلامنا القديمة الفخمة، وأن أحد المشتركين فيها سيكون جمال حمدي عازف الكمان نفسه قاتل زوجها، حتى تقبل الاشتراك في الحفل كخطوة أولى لاسترجاع والإيقاع به..

في حفل زوز ماضي هذا، تروعا ضخامة الإنتاج وثراؤه.. عشرات من الكومبارس بملابس تنكرية انيقة جدا، وفخامة في ديكورات ولي الدين سامح.. والوجوه كلها جميلة ومحترمة حتى وهم كومبارس.. الرجال يبدون أولاد ناس.. والنساء فانتات حقا.. وعازف الكمان يوسف وهبي يعزف قطعة موسيقية رفيعة المستوى وهو منفعل جدا كعابته «ومديها جامد» علي حد التعبير الشعبي اللاذع، وكأنه بيتهوفن وموزار معا ! ولا يكاد ينتهي من العزف، حتى تضج القاعة الضخمة

بالتصفيق الجنونى، وتحتشد حوله الفتيات الجميلات فى انبهار عظيم ومن دون مناسبة.. كانت هذه هى الصورة التى يحب يوسف وهبى أن يرى نفسه بها كمعبود للنساء.. فالواقع أن هؤلاء «العمالقة» كانوا يعانون من جنون عظمة متأخر جدا، يحولهم إلى نوع من الغرور المراهق الذى يعالجونه بالتنقيس عن عقدهم فى الأفلام !

ثم تغنى اسمهان بالطبع اغنيتها الثالثة الجميلة : «آه يا مين يقوللى قهوة»، وتتمكن من الإيقاع يغريهما يوسف وهبى باقناعه بوضع لحن تغنيه .

### المرأة تنسج خيوطها

تتطور علاقة اسمهان بيوسف وهبى تطورا سريعا على أى حال كما هى العادة فى السينما المصرية، فبعد أول لقاء فى بيتها يقع فى حبائلها على الفور، وإلى حد الذهاب معه وحدهما، الى نزهة فى أى بلد عربى، وتحدد اسمهان بالاسم : «الشام.. فلسطين.. لبنان» .

ويقتصر جسد الانسان وهو يسمع اسم فلسطين.. فعام ١٩٤٤ كان مازال هناك بلد بهذا الاسم.. وبعد اربع سنوات فقط، أى فى عام ١٩٤٨، جاء الاجتياح الصهيونى المستمر حتى الآن.. ويا لها من مأساة تعيدها الينا تلك الأفلام القديمة . فى لبنان الاثنان فى «اوريفت بلاس اوتيل».. وتواصل اسمهان الداهية نسج خيوطها حول يوسف وهبى الذى يبنو بريئا وسانجا إلى حد «العبط» فخلال نزهمتها وسط مناظر لبنان الجميلة.. الجبال والينابيع والمروج الخضراء، تدعى اسمهان انها وقعت واصيبت ساقها.. ويذهب هو ملهوقا للبحث عن الطبيب بشارة تمرية.. وهو بشارة واكيم طبعا الذى ما ان يظهر فى الفيلم حتى يملؤه بهجة ومرحا وخيوية لأنه ممثل كوميدى فذ فعلا، بطابعه اللبناى المحبب جدا.. وتلقائيته المدهشة.. وهو هنا طبيب فنان سكير، يكره العمل، ويهوى تأليف الشعر الذى ليس شعرا على الاطلاق..

### حوار يبيع لبشارة واكيم

ان يوسف وهبى يذهب إلى بيت الطبيب الوحيد فى الناحية، بشارة هذا، فنقول له امرأة حيزيون : «تلاقيه جنب العين بيشرب القنينة.. وسنوحى القرحة».. ويذهب يوسف وهبى إلى مكان العين على طريق زحلة (موقع سياحى لبنانى بديع) فيجذ

بشارة واكيم غارقا فى شرب القنينة فعلا، ومحاولا البحث عن آيات قصيدة.. وهو لا يريد أن يزعجه أحد، ولا أن يترك القصيدة ليذهب إلى أي مكان على الرغم من الحاح يوسف وهبى عليه، فيضج من السخط قائلا : «بخيل صرمايتك انا.. كيف عرفت أنني هون»؟.

ويقول يوسف وهبى : «من السيدة العجوز التى وجدتھا فى البيت ويبدو أنها أمك..»

وهنا يزداد غيظ بشارة واكيم وينفجر فى وجه يوسف وهبى بهذه العبارات اللطيفة التى تبدو مختلفة تماما عن حوار الفيلم كله، ولابد أن يكون بشارة واكيم هو الذى كتبھا.. فما أن يسمع أن العجوز الشمطاء التى فى البيت هى أمه.. حتى يضطر للبوح بالحقيقة المفجعة.. وبهذا الإيقاع الموسيقى المنظوم الذى يستخدمه فى كل مشاهدہ القليلة :

«أمى»؟.. يادلى يا تعتيرى.. هادى الكركوية المعفصة.. أم العين المعفصة.. ها الجنية المحنية.. ها الحية المستقوية.. ذات الخلقة البهيمية.. وكل ما شئت تقوله من الألفاظ المنقية.. فى قاموس الشتايم والمسبات العربية والأعجمية.. تعرف حضرتك مين بتكون؟..»

فيسأله يوسف وهبى ببراعة : «ليه.. هى مش والدتك؟»  
« - لا.. هايدى.. مرتى.. مرتى على سنة الله.. اتجوزت قبل منى عشرة وأنا الحداش..» .

فيقول يوسف وهبى بالبراعة نفسها : «تشرقنا» !  
ولكن بشارة واكيم يتصوره يسخر من مصيره التمس فيقول متحفزا :  
« - نعم.. بذك تخش معى قافية يا مصرى؟» .

فينفى يوسف وهبى قائلا : «أبدا والله» .  
هذا الحوار الذى حرصت على نقله بالكامل لشدة إعجابى الشخصى به.. ليس فقط لطف مشاهد «غرام وانتقام» وإنما من ابرع والطف ومشاهد الحوار فى السينما المصرية كلها.. فضلا عن أنه أكثر مناطق الفيلم حيوية على الإطلاق، بالحضور الشخصى القوي جدا لبشارة واكيم وبأدائه الخاص باللهجة اللبنانية .  
أخيرا يوافق الطبيب على الذهاب لرؤية المريضة فى الفندق ليكتشف بالطبع أن ساقها لا تعانى شيئا وإنما هى مجرد حيلة غرامية بين حبيبين.. وسرعان ما يصبح

صديقا لهما، فيدعوهما لحضور عرس عند مشايخ العرب لسماع الأغاني السورية.. وفي العرس البدوي الجبلى ترقص الفتيات على أنغام الدفوف.. وتكون الفرصة مناسبة طبعاً لتغنى اسمهان أغنية بدوية جميلة ..  
«يا ديرتى مالك علينا لوم.. لاتعتبى لومك على من خان »

### فكرة الوحدة

ثم ينتهز بشارة واكيم الفرصة عندما يعرف أن هذه الفتاة الجميلة هي المطربة المصرية الشهيرة سهرى سلطان، فيدعوها للتبرع بالقناء فى حفلة خيرية.. يبدأها هو بالقاء احدى قصائده السانحة.. ولكن المملوغة بمعانى وحدة العرب فى ذلك الوقت المكبر، وكانت احدى محاسن الفيلم المصرى فيه هذا الدور القومى الذى كان يؤكد عليه كثيراً فى الأفلام الغنائية والاستعراضية بالذات.. وحيث كان لابد من أغنية شامية ولبنانية وتونسية فى كل استعراض..

إن كلمات بشارة واكيم على الرغم من سذاجتها مفعمة بهذه الروح المحبة بين عرب تجمعهم أشياء كثيرة : «يا بنت مصر ولبنان.. يا نجمة الأمة العربية.. خفقتى لوجاع الرضمان.. تحيا الشهامة المصرية.. شامى.. فلسطينى.. عراقى.. وابن البلاد النيلية.. نسب صابر له زمان باقى.. وولد عموم فى الجنسية.. وهلق بالفكر الراقى راح تصيروا وحدة عربية» !!

فى هذا الجو البهيج من الأخوة ونحن نرى علم مصر وعلم لبنان يتصدران المكان.. تقف اسمهان لتغنى «امتى حتعرف امتى انى حبك إنت»، وكأنها توجهها ليوסף وهبى بالذات.. ايذانا لقصة الحب التى بدأت بينهما على جمرات العداوة والانتقام.. وفى حجرته تفاجأ فعلاً، بأنه يضع صورتها إلى جانب مصحف أهدته له أمه.. فتأكد أنه وقع فى حبها فعلاً.. ولكنه يرجئ الاعتراف لها بسره الكبير إلى أن يعودا الى مصر، فتدرك أنها اوقعت به فعلاً.. وأن القاتل على وشك الاعتراف..

### الاعتراف

فى مصر تخبر محمود المليجى ابن عم زوجها القتيل أنور وجدى بهذا التقدم الذى احرزته خطتها، فالقاتل سيزورها الليلة ويعترف.. ولكن محمود المليجى من نون أن يخبرها، يتفق مع البوليس ومحققى النيابة على أن يتسللوا خلسة الى بيت

أسمهان لسماع القاتل وهو يعترف بجريمته ..

وفى «فلاش» - أى عودة الى الماضى - داخل «الفلاش» الأصلي الذى يشغل مساحة الفيلم كلها، يحكى يوسف وهبى لأسمهان قصته مع زوجها القاتل أنور وجدى من البداية إلى النهاية.. فإذا به فيلم آخر من النوع الذى كان يعشقه يوسف وهبى.. فهو الشاب الصعيدي الذى صحب اخته - امينة شريف - من إحدى قرى المنيا لتعيش معه فى القاهرة.. فإذا بصديقه السافل أنور وجدى يغمر بها هى الأخرى كعائته، وبعدم يعتدى عليها يهجرها.. ومن دون أن يراعى أى اعتبارات للصدقة أو للأخلاق.. ولكنه يقع هذه المرة بين يدي من لا يرحم.. يوسف وهبى شخصيا.. الذى يدافع بالطبع عن شرف أخته الذى هو حسب مقولاته الخالدة فى أفلام كثيرة : «زى عود الكبريت.. ما يولعش إلا مرة واحدة!» فيلتحم فى معركة ظريفة بالأيدي مع أنور وجدى، يكيل كل منهما اللكمات للآخر بحماسة شديدة.. ونكتشف أن ليوسف وهبى شعرا طويلا يتطاير على جبهته فى معاركه الشهيرة تماما مثلما هو حال شعر أنور وجدى، ويصبح شكل الاثنين ظريفا فعلا قبل أن تنتهى المسألة الى التراخيبيد الفاجعة، حين يخرج أنور وجدى مسدسه فى اثناء التحامه بيوسف وهبى دفاعا عن نفسه، فتطلق رصاصة فى قلب أنور وجدى وتودى به .

تروع اسمهان بالطبع من هذه الحقائق الفاجعة التى لم تكن تعرفها.. فتصف زوجها الراحل بادائها الركيك : «السافل» وتكتشف كم كانت مخبوعة فيه.. وكما كان عدوها هذا بريئا ومدفوعا لما فعل.. فتقع فى حبه على الفور.. ولكن محمود المليجي يفاجئها باقتحام الحجرة مع البوليس والنيابة التى سمعت اعترافات يوسف وهبى فتقبض عليه.. ويتصور بالطبع أنها هى التى دبرت كل شئ لتوقع به على الرغم من أنها تصرخ له باكية بأنّها بريئة، ولم تستدع أحدا..

### لحن لم يتم

تجرى بعد ذلك تفاصيل المحاكمة التى نتابعتها فى مشهد «فوتو مونتاج» لمشاهد المحاكمة.. ومانشيتات الصحف: «البلاغ.. الدستور.. الدفاع» وكان مصر كلها لا شاغل لها الا قصة يوسف وهبى مع اسمهان.. وعندما تلعب هى لورا فى تبرئته يتأكد من أنها احبته فعلا وأخلصت له.. فيخرج من السجن ليتزوجها.. ولكن على



باب بيتها تصل جثتها وقد ماتت قبل الآوان.. فيصاب بالجنون، ويدخل المستشفى، ويعترف الكمان.. ونعود إلى نقطة البداية..  
يسأله مدير المستشفى عن القطعة التي يعزفها فيقول له، بطريقة يوسف وهبي :  
«سهير.. لحن لم يتم» وهي في الواقع : «اسمهان.. لحن لم يتم» .

## أسماء كوميدية لامعة فى فيلم.. سخيف! «حالة مراهقة».. سينما لن تبلغ سن الرشد!

فى فيلم «حالة مراهقة» يبدو لأول وهلة أن كل شروط النجاح متوافرة.. فالبطلة هى إلهام شاهين.. نجمة شابة صاعدة أثبتت خطوة خطوة إنها موهوبة فعلاً بكل المقاييس الشكلية والفنية.. ففى خمسة مشاهد فقط لعبتها فى فيلم «أيام الغضب» لدور الفتاة الريفية التى باعها أبوها، نتيجة الفقر إلى زواج وهمى لثرى عربى فى عمر أبيها مما أدى إلى الجنون.. أكدت إلهام شاهين أنها ممثلة جيدة.. واستطاعت على الرغم من أنها لم تكن البطلة أن تفرض ظلال دورها القصير على كل الآخرين وعلى الفيلم كله بحيث استحقت فعلاً أكثر من جائزة عن «أيام الغضب» فى مهرجان الاسكندرية ثم فى مهرجان دمشق وفى مهرجان مصرى محلى صارم جداً فى نتائجه التى يحترمها الجميع هو مهرجان «جمعية الفيلم»..

ثم لأن «حالة مراهقة» هو فيلم كوميدى - أو المفروض إنه كذلك - فقد كان البطلان أمام إلهام شاهين نجمين بارزين فى مجال الكوميديا ومن جيلين مختلفين: فؤاد المهندس ومحمد صبحى.. وكل منهما استطاع بمفرده أن ينتزع الضحكات أكثر من مرة..

ثم هناك عائدة رياض أيضاً وهى ممثلة أخرى صاعدة استطاعت أن تثبت خطواتها بنجاح من فيلم لفيلم.. فضلاً عن كل ذلك هناك، إنتاج سخى بكل تأكيد لم ييخل بإنفاق شيء حتى فى مشاهد تم تصويرها فى قبرص دون أن تكون هناك ضرورة قوية لذلك..

ولكنى شخصياً لم استطع إن اضحك فى هذا الفيلم ربما لخلل فى أجهزة الاستقبال الكوميدى عندى أنا وليس لعب فى الفيلم!

وعندما تجد نفسك أمام فتاة جميلة موهوبة مثل إلهام شاهين.. ونجم كوميدي مخضرم مثل فؤاد المهندس.. ثم نجم كوميدي شاب وشديد الحيوية مثل محمد صبحي.. وموضوع المفروض أنه «مغامرات كوميدي».. ثم لا تحس بأية سعادة أو إندهار، فلا بد من أن هناك مشكلة.. إما فيك.. وإما في الفيلم! فهل هي القصة مثلا التي قالوا في العناوين إنها من تأليف فوزي عيد، وأنا لا أعرف من هو فوزي عيد هذا؟

لا يمكن أن يكون هذا سببا موضوعيا وعادلا بأي حال للإعجاب أو عدم الإعجاب بأي فيلم.. فالمفروض أن نستقبل العمل الفني مستقلا في حد ذاته عن معرفتنا أو عدم معرفتنا المسبقة بصانعيه.. وما المانع من أن تتفجر فجأة في حياتنا الفنية موهبة شابة جادة لاسم مجهول قد يصبح له شأن كبير بعد ذلك؟ ثم أن المهم في السينما ليس القصة ولكن السيناريو.. لأن «هملت» شكسبير نفسها يمكن أن تصبح فيلما سخيفا جدا في يد كاتب سيناريو ضعيف أو غير موهوب..

### مهرة ومراق عجز.. ومختلفا

وهذه هي المشكلة فيما اعتقد في «حالة مراقبة» أن السيناريو الذي كتبه فوزي عيد نفسه مع وصفي برويش.. هو سيناريو لا يعرف ما الذي يريد أن يقوله بالضبط.. وإنما هو يلف بك ويدور حول أشياء قديمة مكررة شاهدها في ألف فيلم من قبل.. حتى إنك لابد من أن تتساءل: ما الجديد الذي يحاول أن يضيفه هذا الفيلم بالضبط؟ وما الذي أقتن إلهام شاهين أو فؤاد المهندس أو محمد صبحي في «الورق» الذي قرأه - أي السيناريو - بالأقدام على هذه المغامرة السخيفة.. التي عندما وصلت إلى يدي المخرج سيد طنطاوي أيضا ونفذها.. تحولت إلى هذا الشيء السخيف الذي ليس كوميديا بالتأكيد! فإذا اعتبرها فيلم مغامرات وعصابات وتهريب.. فإن كل ما فيه قديم وركيك ومكرر حفظناه عن ظهر قلب!

بل إن المشكلة الأخطر في هذا الفيلم هي إنك لا تحب احدا من أبطاله ولا تتعاطف معه.. مع أن المفروض في أفلام العصابات بالذات أن يكون هناك أخيار وأشرار.. وأن تتعاطف وتتحمس للأخيار بالطبع.. إلا إذا كنت شريرا أنت نفسك! ولكنك تكتشف في «حالة مراقبة» أن البطلة إلهام شاهين شريرة.. لأنها فتاة غامضة

تعمل خارج مصر فى مهنة غامضة مع عصابة أكثر غموضا تكلفها بتهريب الماسة ثمينة من القاهرة إلى قبرص.. ثم تكتشف أن البطل الآخر قواد المهندس رجل أعمال كبير يملك شركة ضخمة.. ومع ذلك فهو يريد تهريب هذه الماسة من القاهرة إلى روما.. لحساب «خواجة» غامض أيضاً سيمنحه مقابلاً لها مبلغاً كبيراً.. فلا تفهم هل قواد المهندس هذا تاجر الماس أم مهرب أم حرامى أم ماذا بالضبط! فضلاً عن أنه رجل مراهق رغم عمره المديد ويتدلى أمام فتاة جميلة فى عمر ابنته.. فهل هذه هى «حالة المراهقة» المقصودة فى الفيلم رغم أن موضوعه كله لا علاقة له بالمراهقة؟

الشخصية الثالثة هى محمد صبحى الموظف الصغير فى شركة قواد المهندس.. وصحيح أنه شاب طيب وشريف.. ولكنه متخلف عقلياً فيما يبدو بحيث يمكن أن يخدعه أى احد.. فتفقد تعاطفك معه على الفور هو الآخر.. لأنه لا أحد يمكن أن يحترم الأغبياء أو يتعاطف معهم!

وبينما يختار قواد المهندس هذا الموظف القبي محمد صبحى لكى يكلفه بتهريب الماسة إلى روما.. فأتت لابد من أن تدهش جداً كيف يعدد رجل خبير كهذا.. لشاب متخلف عقلياً كذاك.. بمهمة خطيرة كهذه!

### دروس مستفادة من فيلم هايتا

وقبل أن تبدأ المغامرة على أى حال يدخلك الفيلم فى متاهة أخرى بلا لزوم.. فعابدة رياض تحب أشرف سيف الذى هو شقيق محمد صبحى.. ولكنه شاب كاذب يدعى أنه مليونير وابن قواد المهندس المليونير.. وبلا أى سبب أيضاً! وعندما تذهب الفتاة إلى الأب المزعم يكتشف اللعبة ولكنه يقرر اللعب هو أيضاً على الفتاة المخنوعة على الرغم من إنها فى سن ابنته.. لماذا؟! لأن هناك مشهداً بعد ذلك بكثير يصحبها فيه هذا العجوز المراهق إلى قبرص - لا ادرى شخصياً كيف - وإلى حجرته فى الفندق أيضاً حيث ترقص له - أى عابدة رياض - فوق الفراش.. مع إنها تتصور أنه فعلاً والد حبيبها الذى تريد أن يتزوجها.. ولنا أن نتصور فتاة تذهب مع والد حبيبها - الذى هو فى مقام أبها - إلى قبرص لترقص له على سريريه فى الفندق.. ولنا أن نتخيل بالتالى نوع التفكير الذى يسيطر على فيلم كهذا!

مسألة الماسة المهرية التى تتصارع عليها العصابات.. مسألة قديمة ومستهلكة فى كل الأفلام.. لا يزيد هذه المرة سوى أن الفتاة الجميلة التى تكلفها العصابة

بالسفر إلى القاهرة لخداع الشاب المتخلف عقليا لتقنعه بالذهاب بالاملاسة إلى قبرص حيث مقر العصابة.. بدلا من روما! والمذهل أن الشاب يقتنع.. فيذهب إلى قبرص فعلا حيث تصبح كل مهمته هي أن يحمي الاملاسة من العصابة.. ولكن بعد أن نفهم بالطبع أن الفتاة الشريرة إلهام شاهين وقعت في حبه.. قطرها هذا الحب فجأة.. وتمردت على العصابة وساعدته على إنقاذ الاملاسة والتغلب على كل الأشرار.. ولكن احدا لم ينقذ اعصابنا نحن من هذا السخف الذي يسخر من عقول الجميع.. صانعي الفيلم ومشاهديه معا.. وواضح أن احدا لم ينقذ فلوس المنتج أيضاً.. ولكنها دروس مفيدة لنا جميعا في النهاية: للمنتج حتى لا يبدد فلوسه بعد ذلك في أفلام كهذه.. ولنا نحن حتى لا نشاهدها.

## «قلبي دليلى» توابل أنور وجدى.. وصوت ليلي مراد

فى النسخة الوحيدة التى أصبحت متاحة من فيلم «قلبي دليلى» - أحد كلاسيكات السينما المصرية التى لا تنسى - بدليل أن التلفزيون المصرى لا يملك غيرها ليعرضها.. نكتشف على الفور أن عناوين الفيلم «التيرات» ليست هى عناوينه الأصلية التى مازلتا ننكرها والتى صنعها أنور وجدى..

ولمّا هى عناوين أخرى معدة حديثاً وبشكل ردىء جداً حتى فى الخطوط التى كتبت بها أسماء الفنانين فضلاً عن أنها ناقصة.. فنحن لا نجد مثلاً اسم كاتب السيناريو والحوار ولا المونتير ولا مصمم الديكور.

بل أن ما هو أخطر من ذلك أننا لا نقرأ أيضاً أهم ما كانت تحرص عليه هذه الأفلام الغنائية القديمة وهو اسم مؤلف وملحن كل أغنية.. وهى أخطاء لم يكن يقع فيها أبداً صانعو تلك الأفلام الذين كانوا يحرصون على كل التفاصيل.. ولذلك فسوف اعتمد فى معلوماتى عن «قلبي دليلى» على الذاكرة.. إنها ملاحظة شكلية تعنى كارثة أخرى من الكوارث التى تعرض لها تراث السينما المصرية. وتفسيرها الوحيد أن ملكية شركة أفلام أنور وجدى منتج الفيلم - وهى شركة الأفلام المتحدة - قد انتقلت إلى من لاندبرى من هو بالضبط.. وقد تكون ملكية «قلبي دليلى» بالذات قد آلت إلى شخص ما اكتشف عيباً فنياً فى «العناوين» ثم لم يعثر على «النيجاتيف» الأصلى للفيلم لطبع منه نسخة سليمة. فقام بتصوير هذه العناوين الجديدة وألحقها بالفيلم فجاءت ناقصة هذا النقص المخل. ثم عندما اشترى منه التلفزيون المصرى حق عرض الفيلم لم يجد سوى هذه النسخة المعيبة.. المخيف أن ما تعرض له «قلبي دليلى» تعرضت له عشرات وربما مئات من الأفلام المصرية من تلف وغيوب فنية

وضياع مشاهد وأحيانا فصول كاملة من هذا الفيلم أو ذاك.. بل لقد اختفت أفلام مهمة بالكامل من تاريخ السينما المصرية وإلى الابد بسبب فساد النيجاتيف أو ضياعه نهائيا. خلال تصفية شركات الإنتاج القديمة أو بيعها وبالتالي انتقال ملكية أفلامها بين الورثة الذين باعوها «بالرطل» أو «بالاقة» لبعض الجهلاء الذين لم يدركوا قيمة ما بين أيديهم من اشرطة تصوروها أنها مجرد «كلام فارغ» لا يسمن ولا يفنى من جوع. ويجب التخلص منها عند أول بائع «رويا بكيما» يدور «بعرية يد» في الشوارع.. وهذه مأساة طبيعية لسينما وقعت بين ايدى من لا علاقة لهم بالعلم ولا بالفن وفى غيبة «أرشيف قومي للفيلم» وغيبة مسؤولية أجهزة دولة متحضرة تعرف قيمة تراثها الفنى والثقافى كما تفعل كل دول العالم..

### قلبي دليلى

هذه خواطر مؤسفة لايد من البدء بها ونحن نعاود رؤية عمل جميل مثل «قلبي دليلى» بعد ثلاث واربعين سنة من البهجة التى منحها لأجيال متعاقبة منذ اخرجه وانتجه ومثله أنور وجدى عام ١٩٤٧ وكتب له السيناريو أيضا بطريقته المعروفة، ثم ترك الحوار الشيق الخفيف ليكتبه إيو السعود الإيبارى.. وقضلا عن «اولوة» الفيلم والسينما الغنائية كلها ليلى مراد، فإن أنور وجدى وبطريقته المعروفة الشديدة الذكاء أيضا، يحشد حوله وحولها كل عناصر النجاح الممكنة: بشارة واكيم، شكوكو وإسماعيل ياسين، زوزو شكيب... ثم كل اشرار الشاشة الظرفاء: استفان روستى، فريد شوقي، سعيد أبو بكر، رياض القصبجى، عبد المنعم إسماعيل..

أما «فريق الخير» المعلن لأنور وجدى كضابط بوليس فيضم حسن فايق، الشاويش الحازم والذى لا بأس أيضا من أن يطلق ضحكته المجلجلة المعروفة، والشاويش الآخر مختار حسين بطل معارك الضرب، العملاق الذى يمكن أن يحسم أى معركة مع الأشرار بحمل أى عدد من الرجال والقائهم على طول نراعيه.. ثم هناك بعد ذلك من أجل استكمال اقصى عناصر «الانبساط والفرقة»، رقصة لنوبية مصطفى، وأغنية للطرب عبد العزيز محمود الذى تسميه العناوين الجديدة «الطرب الشعبى» كما كان حينذاك بينما كان فى الواقع مطربا عاطفيا يفنى لحبيته فى الأفلام التى لعب بطولتها بعد ذلك، ثم «الطرب اللبنانى محمد سلمان» الذى غزا الشاشة المصرية بلونه «الشامى» المحب لفترة وقبل أن يتحول هو نفسه مخرجا بعد ذلك..

إن القيمة الأساسية «القلبي دليلى» فضلا عن جماله وامتاعه الطفولى الذى لا ينتهى حتى الآن بأغاني ورقة ليلي مراد وسحرها الخاص، هى أن الفيلم نموذج مثالى لسينما أنور وجدى نفسه «كعبقري شعبى» توصل إلى هذه الصيغة التجارية المحكّمة جدا التى ترضى الجمهور المصرى وتحقق كل شروط السينما الناجحة بمفاهيم تلك الأيام، ومن دون أى سخف أو ابتذال فى الوقت نفسه، بحيث يمكن القول أنها كانت - بمقاييس وقتها - سينما راقية أيضاً.. وعناصر النجاح عند أنور وجدى فى كل أفلامه مؤلفا ومخرجا ومنتجا هى كالتالى: ليلي مراد أولا كنجمة اسطورية.. وهذا يعنى الغناء الجميل جدا، ويعنى بالتالى ومباشرة قصة الحب التقليدية بينها وبينه كثنائى يصنقه الجمهور لأنه يعرف أنهما زوجان فعلا.. ثم من الطبعي أن ينبع من الغناء الطابع الاستعراضى للفيلم، وخلال إمكانات انتاجية سخية إلى أقصى حد، وحيث تزبح الشاشة فعلا بعشرات الراقصات فى أزياء متنوعة مبتكرة وبيكورات وحيل مبهرة.. فضلا عن ليلي مراد - الصوت الاساسى - فى هذه الاستعراضات، فلا بأس من تقديم كل أنواع الغناء المتاحة إلى جانبها: الكوميدي من شكوكو وإسماعيل ياسين، والشعبى أو «البلدى» من عبد العزيز محمود، ثم اللبائى أو السورى من محمد سلمان حيث كان الغناء «الشامى جزءا اساسيا محببا جدا للمشاهد المصرى ولمع فيه نجوم كثيرون فى الأفلام المصرية.. فضلا عن «الكوميديا الشامية» أيضاً - او صحت هذه التسمية - خلال بشارة واكيم ثم الياس مؤيد..

يدرك أنور وجدى بذكائه الخارق أن الاستعراضات الجماعية مهما كانت ضخامتها وبذخها، لا تغنى المشاهد المصرى عن الراقصة المنفردة، التى تملأ الشاشة وحدها بتفاصيل جسدها وهى تتمايل أمام الكاميرا فيما يسمى بالرقص «البلدى».. وفى «قلبي دليلى» يقدم لهؤلاء نبوية مصطفى.. فلا تبقى بعد ذلك إلا عصابة الأشرار التقليدية التى تحقق عنصر الصراع فى دراما واهية وطفولية من الأصل، لايجد أنور وجدى صعوبة فى تأليفها بنفسه كل مرة، وبما لا يتجاوز غالبا محاولة عرقلة قصة حبه لليلي مراد، التى تقع فى حبه من ناحيتها من أول نظرة وأيا كان وضعه الاجتماعى بالنسبة لها.. وسواء أكان ضابط البوليس الشهيم، أو الطيار الساحر الوسيم، أو حتى عامل التليفون الفقير.. وعلى الرغم من كل مواقف سوء التفاهم، أو محاولات العصابة التقليدية لعرقلة حبه هذا لليلي مراد وجبها له.. فإنهما



لا بد من أن يتزوجا فى النهاية!

### «عصابات أنور وجدى الطريفة»

يمكن أن يقال أن أنور وجدى هو «أظرف» من ابتكر عصابة فى السينما المصرية! وواضح أن تعبير «أظرف» هذا لا علاقة له بمعقولية هذه العصابة أو وجودها أو عدم وجودها فى الواقع.. ولكنها العصابة السينمائية الطريفة الخاصة بأنور وجدى والتي وضع مواصفاتها وملامحها بنفسه، فأصبحت من «تقاليد» السينما المصرية الراسخة.. فهى أولا العصابة التى اتخذت لها مقرا فى «قبو» أو «بديرون» ما لا يمكن الوصول إليه إلا من بابا سرى، وهو أشبه بالمخزن الفسيح للمجلات ما لا يدرى أحد كيف تجمعت معا ولا لماذا: اطارات عجلات السيارات المعلقة على الحائط مثلا.. ما الذى تفعله فى هذا المكان؟ ثم أكوام القش والبراميل الفارغة والزجاجات الدائرية المنتفخة التى كانت شائعة فى «الخمارات» واسمها «الفياسكا» لأن رجال العصابات لا بد من أن يكونوا سكرين بالطبع! وهناك بعض الحبال وإحيانا السلاسل الحديد المعلقة على الجدران لاستخدامها عند الضرورة فى المعارك التى يخوضها بطل الفيلم غالبا مع أفراد العصابة!.

تلك هى ملامح الديكور الأساسى لقبو اللصوص تحت الأرض الذى يقود إليه بالطبع السلم الخشبي التقليدى الذى يتعارك عليه البطل مع «الحرامى» فيقع بأحدهما.. وهى مواصفات أيا كان قريبا أو بعدها عن الواقع أصبحت راسخة فى أذهاننا عن العصابات فى السينما المصرية.. واعتقد أنها كانت ابتكارا خاصا لأنور وجدى، انتقل بعد ذلك إلى الأفلام الأخرى، وحتى الآن، وربما بلا أى تطوير ولكن ارتباطها بأنور وجدى تحقق أيضاً من اختياره لأشعار بعينهم فى أفلامه، هم غالبا استفان روستى هذا «التيب» المتفرد الفذ «للخواجة الحرامى ابن البلد» فى وقت واحد.. ثم مساعده «الشاب» فريد شوقى فى الوقت الذى كان ممثلا صغيرا لا يزال يرفع «حاجب الشر الإيسر».. وحولهما رياض القصبجى وعبد الحميد زكى وعبد المنعم إسماعيل.. وفى «قلبي دليلى» بالذات اضيف اليهم سعيد أبو بكر الذى سخروا من قبحه بتسميته «جميل».. والغريب أن هذه المجموعة التى انتقاها أنور وجدى بنكاء لتمثل عنصر الشر وأفرادها من نوى الوجوه القاسية القبيحة، لم يكن ممكنا أبدا أن تكرهها على الرغم من ذلك، لأنك تترك فى أعماقك أنهم طيبون بشكل ما،

وإنهم «حرامية غلبة» بشكل ما.. ربما لأن حجم الشر أو العنف نفسه فى أفلام تلك الأيام كان حجما محدودا جدا.. والشر نفسه كان ساذجا وبريئا وليس مباشرا أو ملموسا أو قاسيا كما أصبح الآن.. وكل جريمة هذه العصابة مثلا التى دارت حولها كل أحداث «قلبى دليلى» هى التهريب، ولكتك لم تعرف أبدا تهريب ماذا بالضبط!.. وأنت تسمع دائما أن «البضاعة» وصلت أو ذهبت أو ضاعت فى حقيبة ما يدور حولها الصراع، ولكتك لا تعرف بالتحديد أى نوع من البضاعة.. فكلمة «المخدرات» نفسها لم ترد فى الفيلم أبدا، لأن هذا لم يكن موضوعه.. وإنما هى مجرد مبرر لإدارة هذا الصراع بين البطل والبطلة العاشقين من ناحية والأشرار - هكذا كفكرة مطلقة - من ناحية أخرى.. وربما لأن الطابع الغنائى والكوميديى الممتع لأفلام ليلى مراد وأنور وجدى لم يكن يسمح بكثر من هذا التلميح البعيد إلى عالم الشر من دون التوغل فيه فالعصابة فى النهاية مطلوبة فقط لتوفير عنصر الحركة والإثارة ولكى يضربها أنور وجدى فى المشهد الذى كان يتكرر فى كل أفلامه، حين يتهدل شعره الغزير على جبهته وهو يخوض المعارك من أجل الفوز بليلى مراد.. وربما كان هذا ما يضيف على عصابات أنور وجدى ، طابع الكوميديا الإنسانى الخفيف بحيث لا تصبح المسائل «جدية» جدا وابتداء من الشكل وهو الشكل الكاريكاتيرى الشائع عن «الحرامية» حتى فى الصحف، حيث لابد من أن يلبس «الحرامى» فائنة سوداء بياقة عالية.. وفى مشهد الحفل التنكرى فى الفيلم مثلا دخلت العصابة كلها لتخطف ليلى مراد وكل أفرادها يلبسون «فانلات مخططة» وعلى عيونهم أقنعة، وكثهم يقولون للجميع «نحن الحرامية»!.

### ليلى مراد وشنطة البضاعة!

العصابة فى «قلبى دليلى، تتخذ لها هذا القبو السرى المتصل «بقهوة عصفور» التى يملكها رياض القصيجى فى حي شعبي، حيث يصل عبد الحميد زكى مصابا برصاصة فى كتفه بعدما ضبطه البوليس وهو يهرب «البضاعة» من السويس نتيجة وشاية.. وعند إبلاغ رئيس العصابة «الكبير» إستفان روستى هذا الخبر السئ فى الكابارية الذى يسهر فيه مع حسناء ما، يدرك أن هذه الحسناء هى التى وشت بالعملية للبوليس فيقتلها على الفور، فى مشهد نسمعه بالصوت من دون أن نراه، لأن الهدف هنا ليس العنف فى ذاته كتقلام اليوم.. ويتفق إستفان روستى مع رجاله على

تكليف فتاة أخرى بالمهمة. ستكون علامتها المميزة إنها تلبس فستانا أبيض وتدير سلسلة فضية حول أصبعها..

فى القطار الذى تصل به هذه الفتاة.. تكون ليلى مراد عائدة من الاسكندرية إلى القاهرة حيث تكتشف أن متطوعى «الإسعاف» أو الهلال الأحمر يعانون مشكلة جمع التبرعات من الركاب البخلاء الذين لا يريدون التبرع بشئ، وهنا يكون المبرر المقنع لأن تتطوع ليلى مراد بالطواف بين ركاب القطار وتغنى أغنياتها الجميلة: «ادفع.. اطلع.. أنت وهو وهو وهى.. إيدكم يالاه على النقدية.. دى الجمعيات الخيرية.. محتاجة لعطف وحنية!»..

على مستوى آخر نرى الضابط الشاب وحيد أفندى ورئيسه فى محافظة القاهرة منسى فهمى يكلفه بمتابعة عصاية التهريب «التي تسمى إلى سمعة مصر»، كما يكلفه بالقبض على الفتاة التى تحمل حقيبة «البضاعة» فى القطار قبل تسليمها للعصابة.. وعلى محطة القطار يلتقى الفريقان: العصابة وفريق اليوايس.. فتدرك الفتاة المهرية إنها وقعت فى مأزق، وتلقى بالسلسلة الفضية فى صدر ليلى مراد البرينة التى تكون مصادفة ترتدى هى أيضا فستانا أبيض! ولكن الفيلم لسبب غامض، يجعلها تدير السلسلة حول أصبعها، لجرد أن تتطوّل الأحداث كلها بعد ذلك من سوء التفاهم هذا.. فالعصابة وأنور وجدى معا، يطارداها حتى يبيتها فى الزمالك للحصول على حقيبة «البضاعة»! ودعك من العقل والمنطق وأنت تتابع مثل هذه الأحداث.. فانور وجدى «يؤلفها» لك كائنك طفل تسمع حكايات جدتك قبل النوم... ولكنها حكايات ظريفة على أى حال عندما يرويها لك أنور وجدى وليلى مراد بالذات.. «ومن معهم!» فالمهم بالنسبة لأنور وجدى أن يقتحم بيت ليلى مراد فى الزمالك بجسارة شديدة بحثا عن الحقيبة، بينما تتصور هى أنه يعاكسها عاطفيا، ويتصور أبوها الباشا - أو «البيه» على الأقل - أنه شاب مجنون، فيصاب بالاكئاب لجرد أن تكون هناك فرصة لأن تضحك ابنته التى تغنى «على طول» وفى كل المواقف - أغنية «اضحك كركر لوعى تفكير»..

### اعظم لحظة فى تاريخ السينما

بينما يويخ استيفان روسى أفراد عصابته على هرب البنت والبضاعة منهم فى المشهد التقليدى الذى يضرب فيه كل رئيس عصابة رجاله على «قفاهم» قائلا: «انتو

رجالهم انتم.. تكون ليلي مراد لاهية مع شلة اصديقاتها الذين يتفقون معها على اللغناء في الحفل الساهر للجمعية الخيرية الذي تبرعت هي للغناء فيه..

هذا الحفل الساهر هو عصب الفيلم كله.. كل أطراف الصراع تلتقي فيه من أجل متابعة ليلي مراد وحقيبة البضاعة: العصابة كلها.. وأنور وجدى وأعوانه من رجال البوليس.. والكل متكرون في ملابس غريبة.. وهو من أقوى وأعنى مشاهد السينما المصرية كلها.. فأنور وجدى يستغله بعبقريته التجارية الفذة في تطوير الأحداث من ناحية، وفي تقديم أكبر قدر من الفقرات الفنية التي تمتع المتفرج من ناحية أخرى.. على مستوى الأحداث تتأكد ليلي مراد من أن أنور وجدى يحبها فعلاً وترحب فوراً - وفي مشهد واحد - بأن يتقدم لخطبتها من أبيها بشارة واكيم، وقبل حتى أن تعرف اسمه، أو طبيعة عمله الحقيقي.. ولكن لكي تكون هناك مشكلة ما تعقد قصة الحب موقفاً، ولكي يتستر أنور وجدى على مهنته الحقيقية كضابط بوليس، يتنحل اسم صديقه عبد العزيز أحمد. الذي يكون مصانفة خطيباً لزوزو شكيب، التي تبوح لها ليلي مراد مصانفة أيضاً وعلى الرغم من إنها لم تتعرف إليها إلا في هذا الحفل - بأن أنور وجدى - ولكن باسم خطيبها عبد العزيز أحمد - قد تقدم لخطبتها.. وهنا تفجر زوزو شكيب بالطبع غضبها في وجه خطيبها الخائن الذي تقدم لخطبة فتاة أخرى! وهكذا تتوالى أحداث فرعية ودهاليز لا لزوم لها.. ولكن أنور وجدى الساحر يستخدمها لتعقيد الأمور ثم فكها ببساطة متناهية، بهدف التأكيد على أن كلا من ليلي مراد وهو شخصياً قد وقعا في الحب فوراً.. بحيث عندما ينتهى هذا الحفل الكبير الصاخب بخطف العصابة ليلي مراد، يكون لديه مبرر شخصى وعاطفى أخر للبحث عنها وانقاذها فيما يشبه مغامرت قصص الأطفال فعلاً..

على مستوى الإمتاع الفني، يحشد أنور وجدى في هذا الحفل عدداً لا يمكن تصديقه من الممثلين والممثلات والكوميكس، كلها أنيقة.. والحفل تنكزى، وفيه قدر هائل من الأزياء من كل الأنواع والعصور.. والديكور فسيح جداً وفخم بما يعكس قدرات إنتاجية هائلة لا تبخل بشئ من أجل تقديم شئ متقن ومبهج.. وفي البداية يكون «الاورديفر» الفني الذي يقدمه أنور وجدى لجمهوره، هو الثنائي الكوميدي الشعبي المحبوب شكوكو وإسماعيل ياسين في ديالوج «لا إنت القرد».. ثم يستخدمهما أنور وجدى وإسماعيل الحقيقيين في عرقلة العصابة أيضاً!..

ثم تغنى ليلي مراد أغنياتها الخالدة «أنا قلبى دليلى» من تلحين محمد القصبجى،

الذى أرى: وفي تقديرى الشخصى على الأقل إنها مع أغنية اسمهما «ليالى الأس» فى فيلم «غرام وانتقلم» اجمل اغنيتين فى تاريخ الفيلم الغنائى المصرى على الإطلاق.. ليس من حيث سحر الصوت والاداء فقط، بل من حيث تقدم اللحن وتوزيعاته الموسيقية بالنسبة لوقته فى الأربعينيات أيضاً، وحيث يستخدم القصbijى الكورال والإيقاع العاطفى الراقص استخداما يبدو فى عام ١٩٤٧ سابقا تماما لكل مستويات الغناء والموسيقى والتوزيع حينذاك، وبما يقترب من المستوى العالمى.. وفى تقديرى أن أغنية «أنا قلبى دليلى» فى ذاتها فى حاجة إلى تحليل فنى كامل ومستقل يقوم به احد دارسى الموسيقى ونقادها المتخصصين، ومع ربطها بنوع الغناء الذى كان سائدا فى وقتها..

### التليفون فى الزير وتوابل أخرى

لكن ما يعنينا هنا الآن ونحن بصدد فيلم وليس أغنية، هو أن أنور وجدى لم يكتف بهذه التحفة الغنائية الجميلة وما سبقها من دياالوج كوميدى بين شكوكو وإسماعيل ياسين، وإنما أراد أن يصيب مشاهده بالفخمة التى لا يمكن أن يشكو بعدها، فقدم له أيضاً موالا شاميا جميلا من محمد سلمان الذى تحيط به الراقصات.. ثم اعاد ليلى مراد أيضاً لتشاركه مواله الشامى نفسه مغنية: «خدودك ورد ومفتح..

رويته من دما جلى..»

ثم يجعلها بجبروته الذى بلا حدود تنفرد بأنور وجدى الذى وقعت فى حبه، لتغنى له فى الشرفة، وتحت ضوء القمر بعيداً عن الحفل الصاخب:

«أنا وردة ومفتحة.. أنا قلبى لسه خام.. لو حب يا هلترى.. تتحقق الأحلام..

والا يقاسى العذاب.. ويعيش على الأوهام»

هذه الكلمات الرقيقة من أين لنا يمثلها اليوم حتى إذا استعدنا ليلى مراد من

جديد؟

بعد ذلك يكون هناك «الشوية بتوع أنور وجدى» .. عندما يريد أن يتشجن «ويقلبها جد».. وهى مشاهد كان يجب أن يلعبها ليكمل صورته كبطل مثالى عند جمهوره.. فهو يعترف لليلى بحبه، ولكن بهذه العبارات الفخمة الضخمة:

«أنا حيران بين خاطرين بيتخطبوا فى قلبى.. إحساس بالواجب المقدس اللى

اقسمت أنى أضحيه بحياتى، والثانى من تخوفى من إحساس غريب جاسس بأنه بيتغلغل فى صميم قلبى.. وقد تكون هذه العبارات هى اسخف ما فى الفيلم واشدهما افتعالًا.. ولكنها مع كل عناصر الجنب والإبهار الأخرى.. هى التى صنعت صورة أنور وجدى!

### إنقاذ البطلة

تبقى بعد ذلك الأشياء الجادة - من وجهة نظر الجمهور - وهى القبض على العصابة وإنقاذ ليلي مراد من براثنها.. وهو الجزء الذى يحقق الإثارة والتوتر خلال المغامرة التى ينتصر فيها البطل.. وخلال بعض المفردات البوليسية السانجة يتوصل البوليس إلى وكسر العصابة عن طريق مراجعة تليفونها.. وهنا لا يمكن أن ننسى الحيلة العبقرية التى عاشت معنا حتى الآن: «التليفون فى الزير».. فالعصابة التى تخفى ليلي مراد فى القبو المعروف، تخفى التليفون أيضاً فى أحد «الازيار» الفارغة القديمة ولسبب لا نفهمه تماماً، ما دام الجميع يعرفون مكانه! ولكننا لا يمكن أن ننكر براعة أنور وجدى كمخرج فى صنع مشاهد توتر متقنة جداً لليلي مراد وهى تحاول أن تتسلل إلى هذا التليفون لتخبر أباهما بمكان العصابة. ويصل البوليس بالفعل بقيادة أنور وجدى إلى «قهوة عصفور»، فى الليلة نفسها التى يتزوج فيها رياض القصبجى وحيث يقام للمناسبة حفلة يغنى فيها عبد العزيز محمود «يا قمر بنور يا سيد العرسان» وترافقه بالرقص نبوية مصطفى.. ووسط كل هذا الصخب تبلغ جراءة أنور وجدى كمؤلف ومخرج، أن يجعل ليلي مراد، فى محاولة لكى تلتفت نظر حبيبها إلى مكانها، تغنى من نافذة القبو: «يا لى أنت حيران عليا.. أنا هنا جنبك!» فىنصت لها الجميع مشدوهين بهذا الصوت الجميل.. ثم تتواصل أحداث الفيلم حيث يتسلل أنور وجدى إلى القبو ليضرب الجميع ويتهدل شعره على جبهته كما يريد قبل أن ينقذ البطلة التى سيسعد معها إلى الأبد.

## «خاتم سليمان» حتى الحلم بالثراء والسعادة.. ممنوع

إذا كانت ليلى مراد إحدى الظواهر الاسطورية القليلة جدا في السينما العربية، فمن الطبيعي أن يكون لها معجبون أكثر على مستويات متعددة كما هي الحال في «نظام النجوم» في العالم كله.. وهو إعجاب لا يقتصر على الجمهور العادي أو العريض لأى نجم (أو نجمة) وأيا كان لونه أو مستواه.. وإنما قد يتحول بالمبالغة إما إلى الهوس المرضى حيث نسمع أحيانا عن «مجنون» هذه النجمة أو تلك، وهو نوع الإعجاب الذى لا يعنينا هنا.. وإما إلى نوع أرقى وأكثر موضوعية من الإعجاب العقلى - الذى لا يخلو من عاطفة فى الوقت نفسه - يدفع المعجب الواعى أو المثقف بطبعه إلى متابعة أعمال النجمة التى يحبها، ومحاولة رصدتها وتحليلها فيما يجمع بين الإنبهار الشخصى والدراسة.. حتى لو لم يكن هذا المعجب ناقدًا سينمائيًا بالمعنى البقيق، فإن مجرد خواطره أو انطباعاته الشخصية قد تثمر لنا فى النهاية عملا مفيدا يمكن أن يصبح مرجعا بشكل ما، ليس عن النجمة وحدها وإنما عن الظروف أو المراحل التى عملت خلالها.. وهو نوع من الدراسات شائع فى الكتابات الفنية فى أوروبا وأميركا حيث يمكن أن تجد كتابا أو مجموعة كتب عن أى مخرج أو نجم على قدر من الأهمية.. فى الوقت الذى تخلو فيه المكتبة العربية من هذا النوع من الكتابات الفنية عن شخصيات السينما العربية فى مصر إلا فى حالات نادرة يمكن حصرها على أصابع اليد الواحدة..

لقد كان جيلى كله معجبا بليلى مراد التى حين رأينا لها «غزل البنات» بالتحديد عام ١٩٤٩ ونحن اطفال أو مراهقون بالكاد، كانت اسطورتها قد اكتملت فعلا بحيث اختلطت فيها صورة الفنانة بصورة الانثى.. وانكر شخصيا أنها عندما كانت تغنى

فى هذا الفيلم «الحب جميل» على قيثارتها فى شرفة القصر بينما نجيب الريحاني ميهور وهو يئصت للأغنية.. الحبة.. كنت اقع فى حب هذه الفتاة الجملة الرقبة التى تمثل كل ما كنا نطم به فى المرأة، سواء أكانت لىلى مراد نفسها أم الشخصية التى تمثلها.. ولا أعتقد أن كثيرين كان حالهم افضل من حال نجيب الريحاني، هذا الكهل المسكين الذى أوقعه حظه العائر أو السعيد فى يرائن تلميزته الحساء المدللة.

إلى هذا الحد كان قد بلغ التأثير العاطفى - وليس الفنى فقط - للىلى مراد.. وهو التأثير الذى لم يتوقف عند جيل الخمسينيات أو الستينيات وإنما أمتد حتى إلى شباب هذه الأيام الذين مازالوا يقعون فى عشق لىلى مراد الجملة القديمة.. ولكن أكثرنا إعجابا بلىلى مراد قد لا يخطر له أن هناك عاشقا أكثر جنونا منه، ومن حسن الحظ أنه حول هذا العشق إلى عمل مثمر: كتاب عن علاقته الشخصية بلىلى مراد هو كتاب «رحلة حب مع لىلى مراد» للكاتب الفنان الراحل صلاح طنطاوى الذى يعتبر تجربة فريدة لم تتكرر، يرصد فيها الكاتب علاقته الشخصية بنجمة من خلال تسجيله لأفلامها كما رآها فى حينها.. والمدهش أن ما نسميه هنا «علاقة شخصية» لم يكن يتجاوز حب فتى صغير مراهق من أصول ريفية المفروض أن يستكمل دراسته فى الأزهر، لأفلام نجمة معينة، كانت كفيفة وحدها باخراجها من هذا العالم الريفى المغلق المقدر له إلى عوالم الفن الرحبة.. فصلاح طنطاوى يسرد لنا قصة متابعته لأفلام لىلى مراد من دار سينما شعبية إلى أخرى فى أحياء القاهرة.. ثم محاولاته رؤية نجمة المفضلة شخصيا فى هذا العرض أو ذاك، حيث كان النجوم فى تلك الأيام يحضرون شخصيا عروض أفلامهم ويصحبونها من دار إلى دار بل ومن مدينة إلى أخرى من باب الترويج لها.. وهو يروى لحظات صغيرة حميمة شديدة الصبق والعنوبة «لمطاردة» هذا المثقف المراهق لنجمته اللامعة من أجل الحصول على توقيعها، أو على مجرد كلمة منها أو نظرة.. وأنفعالاته تجاه كل لحظة بالفرح أو الغضب، حينما تختلف أحيانا الصورة الخيالية الملائكية التى رسمناها جميعا يوما ما لنجومنا المفضلين مع واقعهم الحى حينما نراهم وجها لوجه أو نسمعهم، وعندما ينحسر عالمنا العزى البرى، ويضيق حتى تصبح هذه النجمة الخيالية هى محوره كله، فنحزن أو نحبط أو تقفز قلوبنا بالسعادة.. ومن هنا يكتسب كتاب صلاح طنطاوى قيمته من أنه ليس أول كتاب يسجل هذه العلاقة الشخصية الحميمة بين معجب ونجمة فقط.. وإنما فى إنه الكتاب الوحيد الذى يستخدم هذا المنهج



الشخصى فى الكتابة السينمائية - أو الكتابة عن السينما - فى مصر.. خصوصا عندما نشير مرة أخرى إلى ندرة هذا النوع من المؤلفات عن الشخصيات السينمائية عموما فى مصر سواء من النجوم أو المخرجين.. فضلا عن أن الكتاب كما قلت يكاد يكون «المرجع» الوحيد عن ليلي مراد - بكل ما تمثله من أهمية لنوع السينما التى كانت تقدمها المرحلة التى عملت فيها - وعلى الرغم من أن المؤلف هنا لم يكن ناقدًا سينمائيًا مطالبًا بتناول أفلام ليلي مراد تناولًا سينمائيًا دقيقًا بقدر ما كان يتحدث عن ليلي مراد نفسها.. إلا أن الكتاب يظل شديد الجمال والفائدة وفريد فى نوعه الذى لم يتكرر فعلا..

### فصل عن الفيلم

فى الكتاب فصل كامل عن الفيلم الوحيد الذى أخرجه حسن رمزى ليلي مراد عام ١٩٤٧ يقول فيه: «مع نهاية عام ١٩٤٦ بدأت الصفحات الفنية فى الجرائد والمجلات تنيع خبر تعاقد المهندس الفنان المنتج حسن رمزى مع النجمة الذهبية ليلي مراد على بطولة فيلم «خاتم سليمان». ولم تنس الأخبار فى كل مرة أن تكتب رقم الاجر الذى دفعه حسن رمزى إلى ليلي مراد: ١٢ ألف جنيه.. وكان مع الأخبار دائما صورة جميلة ليلي مراد تمثلها وهى تلبس فستانا من الحرير اللامع وتجلس فى وداعة تنظر إلى الكاميرا والجواهر تغطى انحنائها وذراعيها وصدرها..

«كانت ليلي مراد تبدو فى الصورة وكأنتها إحدى أميرات البيت المالك.. وكان من الواضح أن هذه الصورة قد صورت خصيصا بتكليف من المنتج السعيد دعاية لفيلم «خاتم سليمان».. ثم عادت الصفحات الفنية تنيع اسم النجم الذى اختاره حسن رمزى ليشارك ليلي مراد بطولة الفيلم.. الممثل الكبير زكى رستم.. وتسأل الناس: «أيش جمع الشامى على المغربى»؟.. ما هى القصة التى يمكن أن تجمع بين زكى رستم ويلي مراد؟ وأخيرا ازيع الستار عن القصة عندما عرض فيلم «خاتم سليمان» أول مرة يوم الاثنين ١٧ شباط (فبراير) ١٩٤٧ بدار سينما رويال..

واضح مدى الانتباه الشخصى للكاتب ليلي مراد التى يصف فستانها وجواهرها بل ومتابعته لأخبار أفلامها بالتواريخ ومبلغ الاجر - وكان ١٢ ألف جنيه رقما هائلا فى تلك الأيام وأعتقد أنه كان أعلى أجر لنجم لم يكن يناقشها فيه سوى فريد الأطرش- ولكن من دون أن يشغل الكاتب نفسه فى بقية الفصل إلا بتلخيص

قصة الفيلم ولكن حتى هذا النوع من المعلومات الأولية نفتقد إليه كثيرا ونحن نكتب الآن عن هذه الأفلام.. للنقص الخطير في الكتابات عن شخصيات السينما المصرية المهمة وحيث كانت دائما - وما زالت - سينما بلا ذاكرة ولا أرشيف ولا وثائق ولا مراكز بحث ولا شيء في الواقع أبداً

### ليلي بين زكى رستم ويحيى شاهين..

أما «خاتم سليمان» نفسه الذى يقول كتاب صلاح طنطاوى أنه أثار دهشة الجميع عند اختيار زكى رستم بطلا له أمام ليلي مراد.. فهو يذكرنا بأفلام ليلي مراد السابقة له منذ أن ظهرت أول مرة عام ١٩٢٨ فى «يحيى الحب» أمام عبد الوهاب.. ليكون الأبطال أمامها بعد ذلك يوسف وهبى فى ثلاثة أفلام متتالية قبل أنور وجدى الذى شاركها أول بطولة فى «ليلي فى التلالم» عام ٤٤.. ثم إبراهيم حمودة فى «شهداء القرام» فى العام نفسه وهو نسخة كمال سليم المصرية من «روميو وجولييت».. ثم يكشف لنا عام ١٩٤٥ أن أنور وجدى كان نجما كبيرا منتشرا فى معظم الأفلام، بينما كانت الممثلة المطربة الجديدة مازالت تتحسس خطواتها الأولى حيث تعود لتتقاسم ثانى بطولة لهما معا فى فيلم «ليلي بنت الفقراء» الذى كان توقفهما الشكلى والموضوعى فيه معا بداية لسلسلة من أجمل الأفلام لاشهر ثنائى فى السينما المصرية على الإطلاق.. ولكنها تقطع هذا التواصل عام ١٩٤٦ بمشاركتها أحمد سالم بطولة «الماضى المجهول»، قبل أن تعود إلى أنور وجدى فى «ليلي بنت الأغنياء» فى العام نفسه ليؤكد على التوافق الناجح بينهما أكثر.. وربما من هنا كانت الدهشة فى «خاتم سليمان» من التخلي عن هؤلاء الشبان الذين يلعبون أمام ليلي مراد نور العاشق الولهان.. ثم اختيار زكى رستم بالذات بطلا أمامها وهو الذى يبدو فى عمر أبيها.. بل أن هناك نصا واضحا فى حوار الفيلم على أنه تجاوز الستين.. ولكن فارق السن الكبير هذا كان هو نفسه محور موضوع الفيلم الذى يقوم على علاقة حب ليست متكافئة بين فتاة ورجل فى عمر أبيها تصور أنه يمكن أن يشترتها بثروته الطائلة.. وهو اختيار منطقي إذن.. بينما كان محور الصراع الآخر فى الفيلم هو حب ليلي مراد لشاب فى مثل سنها هو يحيى شاهين، الذى كان نجما شابا آنذاك يحاول أن يتسلل إلى أدوار البطولة..

ليلي مراد مدرسة شابة لا نراها أبدا فى أى مدرسة.. تلتقى مصادفة بيحيى

شاهين فى الأوتوبيس وهى فى طريقها لزيارة زميلتها وصديقتها الصميمة سميرة - الممثلة نعمات المليجى - المريضة فى بيتها.. ولأن الحب فى الأقلام المصرية يحدث «على أهون سبب» عادة، فإن ليلي تكتشف إنها نسيت نقودها فينقذ الموقف هذا الشاب المهنذ محمود - يحيى شاهين - فيدفع ثمن تذكرة الأتوبيس! ويكون هذا الحدث العابر كافيا ليقع كل منهما فى حب الآخر.. خصوصا عندما تكتشف ليلي أن هذا الشاب نفسه هو بالمصابقة البحتة ابن خالة صديقتها سميرة، وأنه ذاهب إلى المسكن نفسه ليراها هو الآخر..

عندما تعود ليلي إلى بيتها فى الحى الشعبي نعلم أنها تعيش مع عمها تاجر العطاراة الشرير سلامة- عبد العزيز خليل - وزوجته التى هى بمثابة أمها - ثريا فخرى - ولكننا نكتشف فى الوقت نفسه عقدة الفيلم الاخطر، والتي تنطلق منها كل الأحداث بعد ذلك.. وهى أن زكى رستم أو «المعلم بيومى» الكهل الذى يعمل تاجرا أو صيادا - لا ندرى بالضبط - فى مركب شراعى ينتقل به بين القاهرة وبمياط أو رشيد.. يحب هذه الفتاة الجميلة الصغيرة التى هى فى عمر ابنته.. والتي يرقبها بهذا الشعور بالاشتفاء منذ طفولتها.. وحيث هو الصديق للصديق بعلمها سلامة هذا..

لكن الفتاة الخالية الذهن من كل شروى الحياة.. وببراعة ليلي مراد التقليدية. تعود من زيارة صديقتها سعيدة بحبها الوليد لهذا الشاب محمود.. وهنا ندخل مباشرة إلى عالم ليلي مراد الحقيقي: الورود والقيثارات والعصافير.. إنها تداعب عصفورها الصغير فى القفص والذى تسميه «بونبونى» أى قطعة الطوى الصغيرة - وتسأله عما إذا كان سعيدا مثلها.. ولا يجيب العصفور بالطبع لأنه لم يكن قد وقع فى حب يحيى شاهين بعدما دفع له تذكرة الأوتوبيس!

يبدى العم عبد العزيز خليل تدمره لزوجته العجوز ثريا فخرى من خروج ليلي المتكرر. بينما تصادف هى فى الطريق زميلتها المدرسة سميرة مرة أخرى ولكن فى سيارة جديدة اشتراها ابن خالتها يحيى شاهين.. ويتحدث الثلاثة عن حفل المدرسة الذى لم نره فى الفيلم عندما عرضه التلفزيون، وتصورنا أنه يمكن أن يكون قد حذف ببساطة كالعادة، لأن أحد الرقباء أو الرقيات المعجبات كان مزاجها فى الغالب متعكرا.. ولكننا ندھش حين يذكر صلاح طنطاوى فى كتابة أنه لم يشهد حفل المدرسة هذا عندما شاهد الفيلم أول مرة .. وهنا تكون تلك أول مرة فى فيلم ليلي

مراد يفلت فيها المخرج فرصة يمكن أن تغنى فيها.. وهم الذين يجعلونها تغنى فى الفرح وفى الحزن ويلا سيب!

### رومانسيات ما قبل الجينز!

تنتهى النزهة فى السيارة الجديدة التى دعاها إليها يحيى شاهين، إلى إنفراده بها وهما سائران على الأقدام «لشم الهواء» فى مكان جميل على النيل حيث يدور بينهما هذا الحوار البرئ الجميل على الرغم من سذاجته بالنسبة لنا الآن فى عصر لم يعد يعترف بالرومانسيات والمشاعر..

إن يحيى شاهين يقول:

- أنا شايف أن القمر هنا أجمل منه فى أى حته تانية.. جميل .. ساحر.. كله ابتسام وامل!

فتسأله ليلى مراد بدلال من تطلب المزيد:

- وايش عرفك أن القمر جميل.. مع أن تقاطيعه مش باينة؟

- تقاطيعه أنا شايفها كويس..

- ليه.. عينك غير عيون الناس؟

- ابدأ.. قلبى هو اللى غير قلوب الناس.. أنا عايش فى دنيا تانية كلها آمال وأحلام!

ترى.. إذا استخدام أحد شباب هذه الأيام هذه الكلمات الجميلة ليغازل بها فتاته لابسة «الجينز» وهما يتمشيان على شاطئ النيل، فهل يمكن أن تحس معانيها.. أم تطلب منه على الفور أن يبتعد بها عن النيل فوراً ويأخذها إلى أقرب «ويمبى»؟ لكننى معجب شخصياً بهذا الحوار الساذج - ربما لأننى من جيل يحيى شاهين إلى حد أن انقل لكم منه هذه العبارات:

يقول يحيى شاهين.. «يقولوا أن الجنة والنار فى الآخرة بس.. مع أنى شايفهم فى الدنيا.. اليوم اللى ما بشوفكيش فيه.. يبقى نار.. والحتة اللى بتقعدى فيها معايا.. تبقى جنة!»

فتقول ليلى مراد: «عارف يا محمود.. أنا حاسة إننا روح واحدة عايشة فى جسدين.. من كثر السعادة اللى أنا فيها خايقة على حبنا من الأيام!». وعلى خيرة الله يتقدم محمود لخطبة ليلى.. ولكن عمها يراوغه فيؤجل الإجابة إلى

اسبوعين.. بينما تكون المناسبة قد حانت لكى تغني لىلى مراد أولى أغانيها وهى تكاد تطير فرحا:

«مش قاهرة اصدق.. كل اللي أنا شايفاه وسامعاه..

مش قاهرة اصدق.. إن حبيبي حعيش وياه!

### أغاني لكل المناسبات

الفناء ممكن جدا فى الفيلم أيا كان المكان وأيا كانت المناسبة.. ولا يحاول المخرج عند تقديم أى أغنية أن يبرر أو يخلق لها الظروف المناسبة بما يتلاءم مع الواقع..

الإنسان فى الفيلم المصرى يغنى بجرأة شديدة وعلى الملأ كلما «كبس عليه» الفناء.. فلا يهم المكان ولا الناس.. وليلى مراد تغنى هذه الأغنية مثلا فى حجرتها وهى تنتقل فيها من ركن إلى ركن آخر ومن نون أن تعبأ أبدا بالجيران أو حتى بعمها وزوجته اللذين يقيمان معها فى الشقة نفسها..

كل هذه المستحيلات الغريبة أصبحت سهلة ومنطقية على حناجر جميلة من عيد الوهاب إلى لىلى مراد حتى لم يعد أحد يسأل عنها.. وصحيح أن منطق الفيلم الغنائى يسمح بها.. ولكنها - وحتى بعدما أصبحت السينما مهنتى - مازالت تدهشنى حتى الآن !

### المعجوز وخاتم سليمان

تترك هذه الملاحظة جانبا ونعود إلى زكى رستم لنجده على ظهر مركب شراعى عائد به من رشيد إلى روض الفرج وقد قضى سبعة أيام فى البحر.. ! ولنا أن نتخيل كيف كان «النقل البحرى» فى تلك الأيام! ثم هو يشكو لوعة حبه للىلى لمساعدته منصور الذى يمثلته مختار عثمان.. وهو ممثل قديم كان له طابع خاص متأرجح بين الكوميديا والتراجيديا من نون أن ينجح فى أيهما لأنه كان واضح التصنع والافتعال.. وهو يلعب هنا دور «السنيده» التقليدى أو الناصح أو المستشار لزكى رستم، وفى محاولة مستميتة لصنع نوع من الابتسامه فى فيلم قاس بطبعه.. ولذلك فهو كثير الترييد للأمثال الشعبية التى يصبح احدها مفتاحا للفيلم كله بعد ذلك.. حين يحاول التخفيف من لوعة زكى رستم - المعلم بيومى - فى حبه لفتاة تصغره بكثير بأن يرشده إلى وسيلة كسب حبهها بالمال باستخدام هذا المثل الانتهازى

الغريب: «نجمة فى السما.. ايش أو صلنى إليها.. قال شخصخ لها بالذهب.. تنزل لك برجليها..»!

على الرغم من أن منصور يصارح المعلم بيومى بأنه تجاوز الستين، إلا أنه ينصحها بإغراء عم الفتاة البخيل الطماع.. وفجأة ووسط هذا الحوار المهم جدا دراميا.. ولجود أن المخرج حسن رمزى وجد نفسه يصور مركبا شراعيا تمخر عباب النيل.. فإنه يجعل احد «المراكبية» يغنى بحماسة إحدى أغانى العمل النادرة فى الفيلم المصرى ! والمستوحاة هذه المرة من إحدى اهازيج العمل الشهيرة عند سيد درويش:

شد الحزام على وسطك وامسك ايدى فى إيدك.. كلها يوم والا اتنين وحيعلها سيدك..»

عملا بنصيحة منصور يذهب بيومى ليخطب ليلى من عمها العطار الجشع سالم.. فيرفضه رفضا مهينا يجعله يعود إلى بيته حزينا مقهورا يغمغم لنفسه: «أنا بتمنى يكون عندى مال الدنيا بحالها علشان ارمىة تحت رجلين الرجل ده وأنول ليلى.. وإذا بأمنيته هذه تتحقق وكان أبواب السماء كانت مفتوحة فى اللحظة نفسها: ويخرج الفيلم فورا ويلا أى تهديد من هذه المشكلة الواقعية المألوفة إلى عالم الاسطورة المتوارثة فى وجدان البسطاء عن حلم العثور على خاتم سليمان الكفيل بتحقيق كل الأمنيات.. إن منصور مشغول بتنظيف سمكة ما يعدها للطهى عندما يعثر فى بطنها على خاتم.. ثم لسبب غامض يعطيه ببساطة «لمعلم» أو رئيسه فى العمل بيومى.. مع أن الخاتم من حقه شرعا وقانونا لأنه هو الذى عثر عليه.. وهو تصرف غريب من رجل فقير لا يفسر إلا أن البطل فى الفيلم هو زكى رستم وليس مختار عثمان الذى كان عليه - بتعليمات من المخرج طبعاً - أن يتنازل عن الخاتم طواعيه لسيدة الواقع فى حب ليلى مراد ويريد إغراها بالمال.. فكيف كان يمكن أن يصبح مسار الفيلم لو أن مختار عثمان هو الذى احتفظ بخاتم سليمان لنفسه؟

الذى يحدث بالفعل أن زكى رستم لا يكاد يضع الخاتم فى اصبعه ويدعه بقطعة من ثيابه حتى يظهر له «الجنى الأسود» خادم الخاتم، بحيلة سينمائية ركيكة هى الظهور المفاجيء مع تغيير نسب الأحجام بالنسبة لوضع الممثل من الكاميرا بحيث يبدو عملاقا.. والجن يظهر طبعاً لزكى رستم وحده ويعلمه بحقه فى طلب أى شىء ما عدا ثلاث أشياء لن ييوج له بها إلا فى حينها.. ويعلمها يتأكد التابع مختار عثمان من

وجود العفريت خاتم الخاتم فعلا، يكون غريبا أن أول ما يطلبه من العفريت بعد ذلك هو «حتى بنت رقاصة كره على نوقك!.. فتظهر الراقصة فعلا وتقدم رقصة عاجلة.. فنفهم أن هذا طلب المخرج شخصياً وليس مختار عثمان!!

تتقلب أحوال المعلم بيومي أو زكى رستم انقلاباً كاملاً مفاجئاً على النحو الذى لابد من أن نتوقعه.. فخاتم سليمان يحقق له فوراً كل ما يطمح به من أجل الوصول إلى قلب ليلي.. فهو يصبح فى غمضة عين حسنى باشا السعيد الذى يحيا فى قصر فخم ويملك كل ما تشتهى الأنفس.. ولكنه يظل على حبه القديم ليلي.. وطبيعى عندما يستدعى معها بالتليفون ليقابله بشخصيته الجديدة ليخطبها منه مقابل مهر خمسة آلاف جنيه.. أن يوافق العم فوراً.. ولكن ليلي نفسها ترفض لأنها تحب محمود الشاب الفقير، وهى تقول غاضبة طبعاً أن الفلوس لا تهما.. وإنما ما يهمها هو «الرجل الذى يقدر يسعدنى».. فيفهمها عمها الجشع بهذا السؤال المنطقي:

— ومين يقدر يسعدك أكثر من راجل باشا زى ده.. ماله ما يتعديش.. وكلمته ما

تتردش!؟

فلا تجد ليلي مراد جواباً سوى هذه العبارة البلهاء «المال مش هو كل حاجة فى الدنيا».. وهى عبارة لطفاً نلاحظ أنها تكررت كثيراً فى السينما المصرية..

تقاوم ليلي هذا الزواج الصفقة وتصر على الزواج من حبيبها الشاب.. ثم لا تكاد تخلو بنفسها حتى تقضى! ولكن باكية هذه المرة، وكأنها تشبكو عمها إلى السماء:

«يا ظالم العشاق ويلك من المظلوم..

ليه تجنى ع المشتاق وتبيته محروم؟»

عندما يسمع محمود الشاب الفقير بما حدث يذهب إلى العم الجشع الذى يعلنه بوقاحة أنه يخل بإتفاقه السابق معه.. وسوف يزوج ليلي من الباشا الثرى.. فيقول

يحى شاهين هذه العبارة الفخمة بأدائه المتالم المعهود، الأكثر فخامة:

— يعنى رجحت كفته فى ميزان الذهب!؟

وهنا يدخل الفيلم أكثر فى منطقة التخاريف!

**اعتذر العفريت ولم يحرق قلب ليلي!**

أن ليلي التى تقع طريحة الفراش، تقاجأ بحنان غريب من عمها القاسى الذى يقدم لها دواء سحرى من صنع يديه يغير حالها على الفور.. فإذا بعينيها تيرقان

وهي تنصت لكل أوامر العم، فتقبل على الفور الزواج من حسنى باشا السعيد وتنسى تماما حبها لمحمود.. وضحى أن العم «عطار» بلدى متواضع ولكن اختراعه السحرى هذا الذى يفقد الإنسان ارادته ويحول حتى عواطفه إلى النقيض كان كفيلا بمنحه جائزة نوبل..

تتزوج ليلي من الباشا فعلا فى حفل ياذخ وهى مسلوية الإرادة تماما إلى أن ينتهى مفعول الدواء السحرى على فراش الزوجية بالضبط ! فتفريق قبل أن تدخل الفاس فى الرأس، وتترك فداحة ما وقعت فيه وتتذكر فجأة أنها تحب محمود وتكره الباشا. وتتكرر مرة أخرى القصة التى يولع الفيلم المصرى بتقديمها فى تلذذ مريب: الزوجة التى - لسبب ما يختلف من فيلم إلى فيلم - تمنع نفسها عن زوجها فى الفراش ليلة وإلتيين وشهرا.. والزوج مستسلم لا ادرى كيف!

فى هذه الاثناء يكون محمود قد تحطم طبعاً بعد غدر ليلي به فترك البلد كلها وسافر لا ندري إلى أين. ولكننا نسمع بعد ذلك أنه يجهز لاختراع خطر يحقق له المجد والشهرة والمال لينتقم من غدر ليلي به.. بينما تعاودها هى تذكرى حبه فتذهب إلى مكان لقائهما الرومانسى على شاطئ النيل وترى وجهه يتفرق على الماء وهو يعاتبها بغضب:

- نسيته كلامك؟.. إنا روح واحدة عايشة فى جسدتين؟

- فإذا بها ترد عليه بأغنية حزينة على فور :

«حبيبي جاني بيسال ليه هجرته ليه ونسيته ليه..

موش عارفة مالى جرائى إيه.. موش قادرة حتى ارد عيه! »

يحاول بيومى الذى أصبح حسنى باشا السعيد أن يسترضيها بأى شكل.. ويجثو تحت قدميها راجيا حبها، ملوحاً بالمال والسعادة.. وتستجيب له فعلاً لبعض الوقت ومقابل بعض المكاسب السانحة.. ففى مشهد «فوتومونتاج» نراه يشتري لها بعض الفساتين والأحذية ويصحبها لبعض الحفلات.. ولكنها مصادفة ترى صورة حبيبها محمود تحت خبر عولته واختراعه الخطر.. فتستعيد حبها له على الفور وتغنى فى حديقة القصر فى سعادة طاغية:

«ياقلبي اصحى.. اصحى ياقلبي..

حبيب الروح هنا جنبى..»

الغريب أن الباشا شخصياً يسمعها وهو جالس فى القصر فلا يدهش لأن زوجته



اصيبت بالجنون فرفعت عقيرتها بالفناء فى الحديقة ويمكن أن يسمعها الجنان!  
ولكن الصدام الحتمى يحدث بالطبع حين يكتشف الزوج أن زوجته على الرغم من  
كل ما أنفقه عليها مازالت متعلقة بحبيبها القديم.. فيدعك خاتم سليمان فى اصبعه  
ويستدعى العفريت طالبا منه هذا المطلب الغريب:  
- «أحرق لى قلب ليلى!»

فيعتذر العفريت بأن هذه هى إحدى الأمنيات الثلاث التى لا يستطيع أن يحققها  
له.. وفى قمة غضبه وبثورته يقرر زكى رستم أن يصبح شريرا فجأة: «أنا من  
النهاردة جكون شخصا آخر.. حنتقم لشرفى لكرامتى!»  
فى مشهد للزوجين فى قطار ما نكتشف إنهما فى طريقهما إلى لبنان.. فننتذكر  
الطريق البرى القديم «لقطار الشرق السريع» الذى كان يمكن أن يحملك من القاهرة  
إلى دمشق عبر سيناء قبل الاحتلال الصهيونى.. ولكن زكى رستم لا يصحب ليلى  
مراد إلى لبنان طبعاً.. وإنما يسجنها فى قبو مخيف تحت قصره ليعذبها وقد كشف  
لها أول مرة عن سر خاتم سليمان «أقوى قوة فى العالم» والذى يمكنه من صنع أى  
شىء.. وتقضى له أغنية حزينة تشكو فيها من الظلم:  
«ويلك من الله يا قاسى يالى ساجنى...»

ويسند هو ظهره إلى حائط المغارة مثلاً حتى تنتهى الأغنية ويدخل الفيلم فى  
سرايب التخطيط وتفكك الخيوط وعدم ترابطها بين الواقع والسحر.. فزكى رستم يدبر  
حريقاً فى المصنع الذى يعمل به يحيى شاهين ويتهمة بتدبيره فى قضية كبيرة..  
فيقبض عليه ويحبسه فى «برج» فى حديقة القصر كما يحدث فى أفلام دراكولا!  
وبينما تنقذه الخادمة ويذهب لإنقاذ حبيبته ليلى مراد.. يكون العم الشرير قد قتل  
رجلاً كلفه بقتل زكى رستم ولم يفعل.. فتلفق التهمة ليحيى شاهين ويصدر عليه الحكم  
بالإعدام.. وهكذا تخاريف ما بعدها تخاريف تفقد الفيلم كل مصداقيته حتى فى  
إطاره الأسطورى.. إلى أن يفيق زكى رستم بكل طاقة الشر والانتقام التى بثتها فى  
قلبه قوة الخاتم عندما يويخه سكرتيره وتابعه مختار عثمان الذى مازال يمثل ضميره  
القديم النقى.. فيلقى عليه هذا الدرس الخلقى الموجه لجمهور الصالة أساساً:

- «أنت عايز تهرب من ضميرك.. مستحيل.. أنت كفرت بنعمة الله.. افنكرت إنك  
بخاتم سليمان إنك اله تقدر تتصرف زى ما أنت عايز.. أما كنت فقير كان الكل  
يحبوك.. دلوقتى الكل بيكرهوك!»

## الفقر والجذبة

يعود زكى إلى صوابه ويستدعى الجن خادم الخاتم طالبا منه طرد الأشباح التى تحاكمه: «أنقضى من نفسى.. ريحنى من ضميرى..»

ويجيبه الخاتم: ما أقدرش.. ده تانى شىء ما أقدرش أحققه لك! ثم عندما يطلب منه أن يعيد له صحته.. يؤكد له الجن أن الأشياء الثلاثة المستحيلة هى «سعادة القلب.. وراحة الضمير.. وصحة البدن».. فيكتشف زكى رستم زيف أسطورة خاتم سليمان.. ويصرخ فى الجن: «كنت فاكرك مصير السعادة.. أنت سببت لى الشقا.. مش عايزك!».. ثم يطوح بالخاتم بعيدا عن أصبعه.. وفجأة يعود إلى حالته الأولى عندما كان المعلم بيومى التاجر الفقير.. ويهتف تابعه مختار عثمان فرحا: «الحمد لله على الفقر والجذبة!»

أعتقد أن هذه كانت حكمة الفيلم كله.. وهى الحكمة التى كانت السينما المصرية حريصة على ترسيخها فى ذهن المشاهد فى معظم أفلامها: أن الفقر مع السعادة والصحة وما يسمى راحة البال، أفضل من أى طموح أو رغبة فى الرخاء أو التقدم.. وأن القناعة كنزاً يفنى.. وإن على الإنسان أن يرضى بما قسم الله له.. فلا يطم.. ولا يطمح إلى شىء.. ولا يعترض!

ويكشف لنا كتاب صلاح طنطاوى عن حقيقة مثيرة حول فيلم «خاتم سليمان».. فلقد كانت نهايته الأصلية أن يعى زكى رستم هذا الدرس.. فيفقد ليجد نفسه فى المركب الشراعى ويكتشف أن أحداث الفيلم كله كانت مجرد حلم أو كابوس فظيع.. وعرض الفيلم فعلا لبضعة أيام بهذه النهاية التى هاجمها النقاد هجوما عنيفا.. فقام المخرج حسن رمزى بإلغاء مشهد الحلم وتصوير نهاية جديدة لبعض «مانشيتات» الصحف التى تعلن عن براءة يحيى شاهين من تهمة القتل بعدما استيقظ ضمير زكى رستم فاعترف بكل أخطائه.. فأصبح ممكنا أن يتزوج يحيى شاهين ليلى مراد.. لأن كل أحزان الناس فى السينما المصرية.. لابد من أن تنتهى «برقة»..

## «الإمبراطور»

الجديد فعلا فى فيلم «الإمبراطور» هو مخرجه الجديد طارق العريان الذى سمعت أنه شاب لم يتجاوز السادسة والعشرين عائد بعد دراسة السينما فى أمريكا.. وهى مسألة لا تعنى الكثير ولا القليل فى ذاتها بل أصبحت على العكس تدعو إلى التوجس.. فكل يوم يعلن شاب جديد - من باب إرهابنا - أنه.. خلاص.. عاد بعد أن درس السينما فى أمريكا وسوف يكسر الدنيا ويوقف كل واحد عند حده.. ثم بعد فيلم أو فيلمين نكتشف أنه مجرد أكاذيب جديدة من أكاذيب السينما المصرية.. وأنه لا يمكن أن يكون درس السينما إلا فى «شبين القناطر».. ومعروف طبعا أنه لا يوجد معهد سينما فى شبين القناطر.. بل ولا حتى دار سينما يتفرج فيها الناس على هذا الإختراع !!.. وتجاربنا السابقة مع الذين يعولون إلينا بين وقت وآخر ليعلموا أنهم درسوا السينما فى أمريكا.. تقول إنهم لابد درسوها فعلا فى محطة مترو أنفاق.. نيويورك.. أو وهم يحملون البطاريات للزيائن كبلاسيترات فى سينما درجة ثالثة فى حى بروكلين.. وأنا شخصا درست السينما الأمريكية جيدا فى سينما لوكس فى عماد الدين !

ولا يدرك هؤلاء الشباب أنه لا يعنينا فى الواقع أن يكون هذا المخرج الجديد أو ذاك قد درس السينما فى لندن أو نيويورك.. فكل ما يعنينا هو مستوى عمله نفسه وما نراه منه على الشاشة.. فهو الدليل الوحيد على موهبته وإبداعه وما يريد تقديمه للناس وقيمة هذا الذى يقدمه.. وأفضل أساتذة الإخراج فى مصر لم يدرسوا السينما أصلا إلا فى الاستوديوهات نفسها ومن خلال خبرة الكاميرا .

ولكن طارق العريان فى أول أفلامه «الإمبراطور» يثبت عمليا وعلى الشاشة أنه

درس السينما ويفهمها ويستخدمها جيدا.. وشهادة تخرجه هي فيلمه نفسه.. فهو مخرج متمكن فعلا بل وجريء في تجربته الأولى حين يختار موضوعا سبق تقديمه عدة مرات.. ولكن سيطرته التكنيكية واضحة على موضوعه رغم ذلك وفي محاولة لأن يكون له أسلوب خاص أيضا وهي مسألة صعبة جداً بالنسبة لأي مخرج جديد .. وهي تزداد صعوبة بالطبع مع موضوع تم تقديمه من قبل.. لأن المشاهد سوف يتساءل : لقد رأيت هذا الموضوع من قبل.. فما الذى يمكن أن يضيفه هذا المخرج ؟ والإضافة في «الإمبراطور» هي طارق العريان نفسه كمكسب جديد للسينما الشابة.. وأتحدث هنا عن السن فقط بالطبع وليس عن الإتجاه.. فأسلوبه عقلاني رصين أولا.. وواضح أنه يحب أن يتقن عمله ويتأمل.. وليس لديه مراهقة وازدحام وتشوش الأفلام الأولى ولا استعراضاتها وادعاءاتها.. وإنما لديه حس جمالي عال بالصورة ككتكوين وحركة كاميرا وزوايا وحركة ممثل.. ثم قدرة على تحقيق «الجو».. وهي مسألة صعبة جدا حتى بالنسبة لمخرجين قدامى.. وطبيعى أن يكون لكل موضوع ولكل «جو» إيقاعه الخاص.. ورغم أن الإيقاع في «الإمبراطور» محسوب بدقة وتعقل رغم أن المفروض أنه فيلم عصابات وإثارة.. إلا أن هذا التعقل أدى أحيانا إلى بعض البطء والترهل.. فهناك مساحات واسعة من بعض المشاهد يمكن حذفها.. خصوصا وأسلوب طارق العريان يميل إلى «اللقطه - المشهد» أو اللقطه الطويله.. ولكن الخطر هنا أنها يمكن أن تصبح مملة ما لم تقدم حدثا جديدا.. مثل اللقطه الطويله لأحمد زكى وهو يفاجئ أخاه عبد الله محمود في شقته الجديدة ويجلس على أريكة ليتأمله طويلا قبل أن يبدأ بينهما أى حوار.. وهي ليست مسئولية المونتير عادل منير بقدر ما هو أسلوب مخرج متأثر بوضوح بإيقاع كويولا في «الآب الروحي» وبرايان دى بالما في «الوجه المجروح» الذى قمته السينما الأمريكية مرتين والسينما المصرية مرة قريبة في «الفتى الشرير» لمحمد عبد العزيز .

وهنا نصل إلى أن دراسة طارق العريان للسينما الأمريكية التى هي ميزته هي في نفس الوقت عيبه على الأقل في فيلمه الأول الذى نرجو أن يتخلص منه بمزيد من الخبرة والعمل.. ففى وسطك أن تتأثر بالسينما الأمريكية كما تشاء لأنها سينما قوية فعلا ولكن ليس لتتبع مفرداتها بالضرورة حتى في فيلم مصرى وواقع مصرى لابد أنه مختلف.. وهذا الاختلاف لابد أن يفرض أداء وإيقاعا وممارسات مصرية لها سخونة وغفوية خاصة.. فلست أرى شخصيا مثلا أى قيمة هائلة للفيلم الأمريكى

«الوجه المجروح» تبرر نقله مرتين إلى فيلم مصرى.. فلو كان هناك هذا المبرر الموضوعى أو الفنى القوي فلا يمكن الاحتفاظ بنفس الجو والإيقاع وحتى الأداء العقلانى الهادئ «الخواجاتى».. ولكننا لاحظنا مثلا أن أحمد زكى نفسه رغم براعة أدائه ونقلاته الواثقة من تعبير قوى إلى إنفعال أقوى.. يمثل وفى خلفية رأسه أداء آل باتشينو بنفس حركته البطيئة ونظراته الحزينة ومشيته المتثاقلة.. وهنا قد يكون أحمد زكى وطارق العريان معجبين بأداء آل باتشينو.. وكلنا كذلك.. ولكن طبيعة الشخصية نفسها عندما ننقلها إلى مصر تفرض تغيرات فى السلوك والأداء شئنا أم أبينا.. وليس من حقى كممثل أن أؤدى دورا لمزاجى الخاص.. ولأن تاجر الهيروين الكبير الذى يحتكر إبخاله إلى مصر لا يمكن أن يدير عمله الخطير بنفس طريقة رئيس عصابة فى ميامى الأمريكية.. ولأن نشأة المجرم والمهرب فى الفيلم الأمريكى مختلفة.. فهو مهاجر كوبي من نظام كاسترو إلى شواطئ فلوريدا يعيش فى ظروف بشعة لابد أن تؤدى به إلى عالم الجريمة.. بينما ظروف أحمد زكى فى «الإمبراطور» مختلفة.. فهو قادم من الأعماق السحيقة لمجتمع الهامش فى القاهرة بدأ كخص صغير وقرر بشراسة وشجاعة أن يصعد إلى القمة.. ومن الطبيعى أن تكون صراعاته مع الوحوش الأكبر منه مختلفة وفيها نكهة «بلدى» وليست بهذه «الشياكة» خصوصا أن أصله «الصايغ» الحراق لا يسمح بهذا ..

ويعيننا هذا إلى التساؤل عن ضرورة اختيار هذا الموضوع أصلا.. فلماذا «الوجه المجروح» مع أن عالم الجريمة والمخدرات المحلى حافل بقصص أقوى وأكثر واقعية.. كان يمكن لكاتب السيناريو البارع فايز غالى أن يصنع منها فيلما مصرياً أقوى وأكثر مصداقية بل وإثارة أيضا.. وصحيح أنه استخدم كل براعته فى محاولة إضفاء الطابع المصرى على موضوع لا نحس أنه اختاره بإرادته بل لمجرد أن المخرج معجب به.. وصحيح أنه استخدم كل عناصر الصنعة المحبوك والمثيرة تجاريا ولكن فى فيلم محترم وبلا تنازلات.. وأن الحوار اللاذع الحراق كان متميزا تماما.. ولكنه فى محاولته لإنقاذ «مصرية الفيلم».. أوقع نفسه والفيلم كله فى مأزق «مانشيتات» الصحف عن أحداث ١٨ و ١٩ يناير ٧٧.. لأنه هو الذى أوجى للمشاهد يتناول أو تفسير سياسى لقصة صعود وهبوط مجرم شاب طموح ينتقم من عالم الأقوياء الذين سحقوه طويلا.. ولكن هذا التمهيد المجانى - بمعنى أنه لم تكن له علاقة بعد ذلك بالفيلم نفسه - لم يفسر فقط تلك الأحداث على أنها كانت مجرد

مؤامرة نهب وتخريب قام بها بعض «الحرامية الصغار» ولم يكن هذا صحيحا على الإطلاق - وإنما أوحى أيضا بأن هناك تفسيراً «مصرياً» جديداً لقصة «الوجه المجروح» ولقصة صعود وهبوط الإمبراطور أحمد زكى مرتبطاً بأحداث ١٨ و١٩ يناير.. ثم إذا بالفيلم ينقل تماماً بعد ذلك فى قصر أحمد زكى الأشبه بالقلعة ومصرعاته إما مع العصابات الأخرى وإما مع زوجته رغدة.. بحيث لم نخرج إلى الشارع مرة واحدة ولم نشاهد البشر العاديين على الإطلاق.. وصحيح أن السيناريو يشير من بعيد إلى التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التى تلت عام ٧٧ والتى كان لابد أن تصحبها ظاهرة الهيرويين التى بدأت تنتشر منذ عام ٨٠ بالتحديد وبعد أن فتحت الحدود مع إسرائيل التى كانت المورد الرئيسى للهيرويين لتدمير الشباب المصرى.. بل إن الفيلم يشير إلى ذلك بشجاعة ووعى من خلال شخصية «إياهو».. ولكن هناك عدة مشاكل تنشأ من هذا التفسير القومى الواعى نفسه.. أولاها أن البطل متواطئ مع هذا كله متورط فيه ضد بلده بحيث لا يمكن أن أعاطف مع أى قضية له.. وثانيها أن هذا كله لا يصلنى إلا من خلال بعض جمل الحوار العابرة.. وثالثها أننا لا نرى هذه التغيرات الاجتماعية التى أدت إلى إنتشار ظاهرة الإيمان.. ولا من خلال أزمات اقتصادية ونفسية ما.. ولا من خلال البشر العاديين كجموعة شباب ضائع ومحبط تحيط مثلاً بعبد الله محمود شقيق المهرب الكبير.. فهو الشاب الوحيد الذى رأيناه فى الفيلم والذي سقط لأسباب فردية تخصه وحده لأنه أراد أن يكرر نجاح وثرأ أخيه.. ولأن الفيلم كله حصر نفسه فقط فى قصر أحمد زكى والمحيطين به وبعد أن أوحى للجميع أنه سيتحدث عن مرحلة سياسية كاملة .. ومن هنا أعود إلى التأكيد على أن الإضافة هنا هى مخرج جديد متمكن.. وتصوير جميل وممتاز من سعيد شيمى ومحمود عبد السمیع، لا أدرى كيف صنعنا هذا التوافق الفاهم المتسجم فى اللون والإضاءة خاصة فى مشاهد الليل وياتوراما المدينة من قمة المقطم.. ثم هناك موسيقى جديد موهوب ومختلف هو ياسر عبد الرحمن لولا الإسراف أحياناً فى إستخدام الموسيقى حتى تحولت أحياناً إلى ضجيج بسبب خطأ «المكساج» مثلاً بعدم خفض الموسيقى لكى نسمع الحوار.. ورغم أن «الوجه المجروح» هو أصلاً فيلم مصنوع لرجل فلقد استطاعت رغدة أن تقدم نورها الثانى القوى بعد «كلاپوريا» التى تثبت فيه أنها ليست وجهاً جميلاً فقط بل ممثلة مكتملة استطاعت أن تواجه التحدى الصعب أمام ممثل قوى وفى مشاهد



لقطة من فيلم «الامبراطور» - إخراج طارق العريان

وإنفعالات «نزوة» اجتازتها بمهارة حتي وهي ترقص أطول من اللازم ولكن ليست هذه مسئوليتها طبعاً.. والمكسب الجديد الآخر في هذا الفيلم هو محمود حميدة الذي ومن أول مرة يفرض نفسه حتى أمام أحمد زكي بحضوره القوي وجاذبيته الخاصة وتلقائيته مع الكاميرا التي أرجو ألا تكون مقصورة على هذا الفيلم !

## « أنت حبيبي » كوميديا جميلة ووحيدة ليوסף شاهين

إذا كان لكل مخرج كبير أسلوب أو مدرسة أو نوع من السينما يهتم به ويقدم خلاله رؤيته للحياة وللسينما، فهذه بديهية.. والمخرجون غير الموهوبون فقط أو المخرجون المتوسطو الموهبة هم الذين يقفزون من نوع إلى نوع آخر من التراجيديا إلى الكوميديا الى البوليسى بالسهولة نفسها التى يغيرون بها جواربهم كل صباح، يحج أنهم يجربون كل الأنواع ويتركون لأنفسهم الحرية فى اختيار الموضوع والأسلوب كل مرة.. وهم يخفون بذلك حيرتهم فى خيار فهم محدد لوظيفة السينما من زاوية محددة أيا كانت.. فحتى لو كانت هذه الوظيفة هى حبس أنفاس المشاهد بموضوعات بوليسية مثيرة مثل هيتشكوك.. فهذه نوعية من السينما تستحق الإحترام مهما اتفقنا أو اختلفنا معها.. لأن الفنان فى هذه الحال يحب ويبدع فى سينما يميل إليها أكثر ويمكن أن يضيف إليها حتى يصبح علما فيها واستاذا مثل هيتشكوك، أو مثل ستيفن سبيلبيرج من الجيل الحالى، فى نوعية أفلام المغامرة والحركة حيث يعتبره البعض عبقرىا فيها.. لأنه لا يوجد مخرج فى الواقع يجيد كل الأنواع حتى بالمفهوم الحرفى البحث، إلا إذا كان مدعيا أو نصابا.. لأن فقدان الأسلوب أو الشخصية أو الرؤية الواضحة والمحددة للسينما، هى نقص فى الموهبة وفى فهم العالم والسينما نفسها، يغطيه المخرج بالقفز من نوعية إلى أخرى.. ولكن من دون أن يعنى هذا بالطبع جمود الفنان وتحجره وحبس نفسه فى قالب واحد.. لأن هذا قد يؤدى إلي تكلس أو «قوالب» أنواته الفنية وعدم تجديدها وإطلاقها بين وقت وآخر إلى تجربة مغامرة جديدة مختلفة قد تطلق دماء جديدة حارة تلهمه حين



يعود إلى لونه الأصلي الذى يجيده أكثر...

نلاحظ مثلا أن صلاح أبو سيف كان يخرج بين الوقت والآخر من أسلوبه الواقعى الشعبى الذى اشتهر به وأصبح علما فيه، ليقدم نوعا من الأفلام العاطفية أو الرومانسية فى سلسلة أفلامه عن قصص احسان عبد القدوس مثلا التى لم يكن النقاد يرحبون بها كثيرا.. ليس لأنه اساء تقديمها، وإنما حاول أن يسبح فيها خارج المياه التى يعرفها ويجيد الغوص فيها.. وكان صلاح أبو سيف يرد على هذا «الاثهام» الذى وجهته له شخصا ذات يوم، بأن هذه الموضوعات «العاطفية» تعكس أيضا الكثير عن الواقع وظروفه حتى لو كانت تتحدث عن علاقة حب بين شاب وفتاة.. وهذا صحيح بالطبع إلى حد كبير.. ولكن ما كان يدفع مخرجا كبيرا مثل صلاح أبو سيف فى تقديرى إلى إخراج فيلم مثل «الوسادة الخالية» مثلا عن قصة حب عبد الحليم حافظ للبنى عبد العزيز.. لم تكن تجربة إخراج فيلم غنائى ناعم لطرب كبير فقط وإنما تجديد أدواته الفنية كمخرج فى أسلوب مختلف بالتأكيد عن أسلوبه الواقعى الصارم الذى التزم به..

ثم هناك عنصر التحدى أيضا الذى لابد من أن يغرى كل فنان فى لحظة ما إلى أن يجرب ما يصنعه غيره، فربما اجاده هو ايضا واثبت تفوقه فيه حتى على الذين «احتكروه» وهذا طموح فنى مشروع ولا يمكن رفضه.. بشرط أن يثبت الفنان بالطبع أنه كان محقا عندما أقترح هذا المجال المختلف وأضاف الجديد الذى يبرر المغامرة.. ما حدث لصلاح أبو سيف، حدث ليوسف شاهين، حينما جرب بعض النوعيات التى كانت مختلفة عن أسلوبه المميز الذى فرض به نفسه منذ «بابا أمين» و«ابن النيل» و«المهرج الكبير» و«صراع فى الوادى» و«صراع فى الميناء».. فله مغامرات غريبة مثل «شيطان الصحراء» وفيلمان غنائيان مثلا مع فريد الأطرش وشادية هما «ودعت حبك» و«أنت حبيبى» اللذان أخرجهما عام ١٩٥٦ و ١٩٥٧.. وقبل أن يتحول مرة أخرى إلى نوعه المفضل فى تحفته التى لا تنسى «باب الحديد» فى العام التالى مباشرة ١٩٥٨..

### يوسف شاهين.. هل صنع جديدا لفريد وشادية ؟

يبدو غريبا بالتأكيد أن يخرج يوسف شاهين فيلما لفريد الأطرش وشادية وكل منهما على قمة الغناء.. واللون الذى يمكن أن يجمعهما معا فى قصة حب خفيفة

تميل الى الطابع الكوميدي بحيث يجذب المشاهد.. وهو ليس طابع يوسف شاهين بالتأكيد، حتى لو استطاع صنعه مرة، ولكن المدهش أن يصنعه يوسف شاهين مرتين! ومع الثنائي نفسه! فيبدو أن «ودعت حبه» الذي كان يضم أحمد رمزي - أحد نجوم يوسف شاهين المفضلين حينذاك - قد نجح إلى حد إغراء المجموعة نفسها بتكرار التجربة مرة أخرى في «أنت حبيبي». ولكن بجراة أكثر إلى اقتحام مجال الفيلم الكوميدي.. فبدلاً من أحمد رمزي يستعين يوسف شاهين إلى جانب فريد الأطرش وشادية بعيد السلام النابلسي وزينات صدقي، وهما نجمان «الكوميديا الصريحة» لو صبح هنا التعبير.. فضلاً عن اسناد شخصيات كوميدية لممثلين لم يكونوا معروفين بذلك مثل هند رستم، التي كانت معروفة أكثر كرمز من رموز الأنوثة الطاغية في السينما المصرية، قد نتوقع أن يوظفها كوميديا مخرج مثل فطين عبد الوهاب مثلاً، ولكن ليس يوسف شاهين بالتأكيد، الذي لا نستطيع أن نقول أنه صنع جيداً بتقديم بطلية الأساسيين فريد الأطرش وشادية في إطار كوميدي.. لأنهما قد تفوقا في هذا المجال بالفعل في أفلامهما الأولى المعروفة والتي ربما كانت أجمل أفلامهما على الإطلاق .

### نموذج للكوميديا الراقية !

لكن المدهش أكثر من كل هذه العناصر هو استعانة يوسف شاهين بأبو السعود الأبياري بالذات الذي كان من أخصب مؤلفي السيناريو والحوار في الكوميديا السينمائية المصرية، وربما حتي الآن. فلقد كان يبدو وحتى «أنت حبيبي» عام ١٩٥٧، أن لهذا الكاتب ولهذا المخرج طريقين مختلفين تماماً ولا يمكن أن يلتقيا على الإطلاق.. وعلى الرغم من أن تجربة عمل يوسف شاهين مع أبو السعود الأبياري لم تتكرر بعد ذلك، إلا أنها تركت لنا نموذجاً مثالياً نادراً للكوميديا شديدة الجاذبية والرقى، جمعت بين طرافة وخفة دم وشعبية أبو السعود الأبياري وابتكاراته الضاحكة التي لا تبارى في صنع الموقف والعبارة الكوميديّة اللاذعة.. وبراعة يوسف شاهين التكنيكية الفائقة في التوصل إلى الصيغة السينمائية المقدمة كعائته في كل أفلامه منذ البداية، ولكن بما يناسب كوميديا قد تصل إلى حد «الفارس» في بعض المواقف.. بل لعلى أقول أيضاً أن موضوع وأسلوب أبو السعود الأبياري استطاع أن يفرض نفسه في «أنت حبيبي» على أسلوب يوسف شاهين.. فخلصه من بعض

«التزيدات» فى التكنيك، وربما بعض الحذقة التى كان بلجاً إليها أحياناً لفرض تكنيكه سينمائياً على حاجات الموضوع، فأصبح أكثر تنقفاً وطبيعية وبساطة.. وربما أضفى عليه أيضاً بعضاً من شعبية أبو السعود الأيبارى.. ولكن مع الاحتفاظ بإحكام وتقدم «صنعة» يوسف شاهين نفسها.. فكنا نحن المستفيدون الوحيدون من هذا اللقاء الوحيد بين هذين العبقرين - كل فى مجاله - حين تركا لنا هذا النموذج القابل لتدريس الكوميديا السينمائية الراقية .

لا بد أولاً من أن نشير إلى بعض العناصر الفنية الأخرى المميزة فى فيلم «أنت حبيبى» وأولها التصوير المتقن لأحمد خورشيد، الذى كان أحد أفضل مصوري السينما المصرية، لولا ظروف حياته الخاصة التى اعتقد أنها أثرت كثيراً على ما كان ممكناً أن يبدهه هذا الفنان.. والذى نرى فى هذا الفيلم نموذجاً لبراعته فى استخدام جماليات الأبيض والأسود.. ثم هناك المونتاج، الذى اشترك فيه سعيد الشيخ وحسين عفيفى والذى حقق للفيلم الإيقاع المتدفق السلس المناسب للفيلم الكوميدى.. فضلاً عن القيمة الأساسية فى فيلم لفريد الأطرش وشادية لكلمات الأغانى..

وهنا لا بد من أن نشير أيضاً إلى النور المهم الذى لعبه أيضاً فتحي قورة أحد «عابرة الظل» فى السينما المصرية، بمعنى أن أحداً لم يلتفت إلى براعة هذا الفنان الذى كتب عدداً هائلاً من أغانى السينما، التى على الرغم من خفتها الظاهرة، كانت قادرة على التعبير عن أجمل المعانى بأبسط الكلمات وأكثرها حكماً وتركيزاً، وفضلاً عن الصياغة الكوميدية اللاذعة، والتى هى عنصر مهم جداً فى الفيلم الغنائى الكوميدى، التى كان أبرع من يكتبها فى ذلك الحين فتحي قورة وأبو السعود الأيبارى نفسه كانت السيناريو والحوار.. ولكن مما يدهشنا أن يمر من «تحت انف» يوسف شاهين، ما كتب من عناوين الفيلم من أن الموسيقى والألحان من صنع فريد الأطرش بينما موسيقى الفيلم كلها من مقطوعات أجنبية واضحة، وكان بعضها شائعاً ومكرراً فى أفلام تلك الفترة.. والغريب أن عبارة «الموسيقى والألحان» هذه كانت شائعة أيضاً فى كل أفلام فريد الأطرش.. مع أنه لم يؤلف - فى تقديرى - أى موسيقى خاصة لأى فيلم.. لأن موسيقى الأفلام فن خاص ومستقل تمام عن تلحين الأغانى لا اعتقد أن فريد الأطرش مارسه أصلاً.. وإنما ما كان يحدث غالباً هو أن يقوم موزع موسيقى متخصص مثل أندريه رايدر مثلاً بتوزيع «قيمة» معينة أو أكثر

من إحدى أغاني الفيلم ويحولها إلى ما يسمى «بالموسيقى التصويرية»، وهذا لا يجعلها طبعاً من تأليف فريد الأطرش بالمعنى العلمى الدقيق.. والأمين أيضاً .

### فريد الأطرش كوميدى من الطراز الأول

يبدأ «أنت حبيبى» بمشهد «افان تيتز» (أو ما قبل العناوين) شديد الطرافة والذكاء، شاب يجرى هارباً فى شوارع وسط القاهرة والناس يطاردونه كأنه مجنون وإلى حد استدعاء «سيارة النجدة» للقبض عليه.. فإذا به فريد الأطرش هارباً من محاولة تزويجه بالقوة.. إلى أن يصل أبوه سراج منير ليلتقطه من بين أيدي رجال الشرطة لكي يقوده مرغماً إلى حفل زواجه، بينما الشاب يصرخ فى الشارع بأنه لا يريد الزواج، بل ويرجو الشرطة أن تقيض عليه وتضعه فى السجن أو حتى فى مستشفى المجانين وهما «أرحم من الزواج !» .

من هذه البداية الطريفة الغريبة ندرك على الفور أننا أمام فيلم كوميدى.. ثم نكتشف مرة أخرى - ويعد سلسلة من أفلامه الأولى - أن فريد الأطرش كان ممثلاً كوميدياً من الطراز الأول فضلاً عن كونه مطرباً كبيراً.. وفى تقديرى أنه لو كان قد واصل نوع الأداء الكوميدى الذى قدمه فى أفلامه الجميلة مع سامية جمال.. لكان أفضل له بكثير من أفلام الفواجع التى قدمها بعد ذلك حينما قرر أن يصبح ممثلاً «جاداً» فى موضوعات كبيرة لأن المفهوم المتخلف الذى كان شائعاً لدى الكثيرين هو أن التمثيل الكوميدى ليس «جاداً»، وأن الموضوعات الخفيفة ليست «كبيرة»، وأن الفنان بالتالى لا يكون محترماً إلا إذا أصبح نسخة من يوسف وهبى أو زكى رستم.. وهى مفاهيم خاطئة كلها بالطبع! ولكن فى حال فريد الأطرش بالذات يضاف إليها ولعه الشخصى - لأسباب حياتية أو نفسانية - بتقديم نفسه فى صورة الضحية المظلومة التى تثير الأشفاق.. وربما كان من الأسباب أيضاً، ميل المشاهد الشرقى نفسه إلى قصص الفواجع والميلودرامات الباكية التى يصبح فيها البطل مضطهداً من الأقدار، ومعذباً ممزقاً لا يقدر على المقاومة إلا بالبكاء أو الغناء.. وهى تركيبة سياسية حضارية قبل أن تكون فنية ! .

الدهش أن التى يرفض فريد الأطرش الزواج بها ولو دخل السجن، هى شادية.. ابنة عمه الجميلة الطريفة التى ترفض من جانبها هى الأخرى ويكل عنف أن تتزوج قريبها هذا لأنها تحب شخصاً آخر هو «سمسم» الذى تزيد ضحكاتها طبعاً عندما

نكتشف فيما بعد أنه المتعجرف القلس الظريف عبد السلام النابلسي.. من هنا جدة وغرابة وطرافة موضوع «انت حبيبي» المختلف تمام عن أى فيلم آخر.. فبينما تقوم كل أفلامنا على قصة حب فتى لفتاة يحاول الجميع عرقلتها.. تنطلق الأحداث هنا من قصة معكوسة تماما.. فالفتى والفتاة يكرهان بعضهما لأن كلا منهما مرتبط بحبيب آخر.. فريد الأطرش عاشق للراقصة نانا أو هند رستم.. وشادية أو «ياسمين» تحب عبد السلام النابلسي الذى يتصور أنه مليونير.. لأنه يبحث عن البترول فى قطعة أرض ما.. وعلى الرغم من أن البترول لم يظهر بعد، إلا أنه يجيب بثقة عندما يسأله أحد : «حيطلم» !

### زواج صورى بين شادية وفريد !

الضغوط القريبة وغير المألوفة التى يتعرض لها هذان الشابان هذه المرة.. هى أصرار العائلة على تزويجهما على الرغم من كل هذه الكراهية.. فسراج منير والد فريد الطرش يكره جدا شقيقه عبد العزيز أحمد والد شادية.. وهناك خلافات خطيرة حول ميراث والدهما - جد الشابين - الذى تقضى وصيته بأن يفوزا بمبلغ مائة ألف جنيه - وكان مبلغا خياليا بالطبع عام ١٩٥٧ - بشرط أن يتزوجا، لذلك قالوالدان يستميتان من أجل اتمام هذه الزيجة بأى شكل.. وعندما تفشل محاولات شادية وفريد الأطرش للتهرب من الزواج.. يتفان فى النهاية على الزواج الصورى الذى يستمر شهرا واحدا حتى يحين موعد استلام الثروة.. ثم ينفصلان بعد ذلك..

هنا نجد انفسنا أمام موقف مدهش جدا ومبتكر : زوجان مرتبطان بزواج صورى من أجل المصلحة وهما لا يطيقان بعضهما.. ولكنهما مضطران للإحتمال مدة شهر.. وبكل المفارقات الكوميدية التى يمكن أن تنشأ عن موقف كهذا.. والننى تذكرنا باجواء فطين عبد الوهاب مع شادية أيضا فى «الزوجة رقم ١٢» مثلا.. ولكن مع فاروق أن رشدى أباطة فى هذا الفيلم كان يجب شادية فعلا ولكتها هي التى تؤدبه بمنع نفسها عنه.. بينما فريد الأطرش هنا لا يطيق شادية بالقدر نفسه الذى لا تطيقه هي.. وطبيعى بالتالى حدوث اسطورة «امتناع الفراش» التى تحدثنا عنها أكثر من مرة، والننى تكرر فى أفلام كثيرة.. حيث يعيش الزوج مع الزوجة تحت سقف واحد من دون معاشرة.. كيف؟ لا أحد يدري؟ ولكن التعبير الذكى عن هذه العلاقة الجبرية الشاذة يجى كأمفضل ما يكون فى الأغنية الطريفة التى يتبادل فيها

فريد الأطرش وشادية مشاعر الكراهية.. وهى أول أغنية فى السينما المصرية «الحب المعكوس».. بمعنى أن يعرض فيها كل طرف كراهيته للآخر ! وربما كانت «يا سلام على حبيبى وحبك» هى الأغنية الوحيدة أيضا من هذا النوع.. وحيث يبرع فتحى قورة إلى أقصى حد صوغ حوار غنائى طريف بين شادية وفريد يعبر كل منهما عن المصائب التى هبطت عليه من ارتباطه بالآخر.. بل وتمنيات كل منهما بأن يختفى الآخر من الوجود .

مع ذلك وكجزء من طقوس الزواج يسافر الزوجان إلى أسوان لقضاء شهر العسل حيث يصمم فريد على اصطحاب صديقه عبد المنعم إبراهيم، الذى لا ندرى ما هى وظيفته فى الفيلم أو فى هذه العائلة بالضبط.. إلا أن يكون صديق البطل أو «السند» التقليدى الذى يضيف عنصرا كوميديا إلى فيلم لم يكن محتاجا إلى ذلك.. بينما تصحبهم فى القطار نفسه الراقصة «نانا» أو هند رستم التى لا تريد أن يظلت هذا الشاب الثرى فريد الأطرش من براثنها على الرغم من أنه أفهمها أن زواجه من شادية هو زواج وهمى.. ويعد طرائف مفتعلة نجد الثلاثة - فريد وهند وعبد المنعم إبراهيم - فى عربة الدرجة الثالث وسط الصعادية، لمجرد أن يقنى فريد أغنية صعيدية ترقص على أنغامها أيضا هند رستم بجسدها المثير وسط صعادية قطار أسوان المبهورين بما يحدث بينهم فجأة من رقص وغناء.. ولا ينسى يوسف شاهين كعادته التركيز على وجه لشاب نوبى اسمر من الوجوه التى يحب دائما أن يبرزها فى لقطات خاطفة فى أفلامه، وحيث يبدو مقتونا بالوجوه السمراء، كالخادمة النوبية التى كانت تظهر فى أفلامه الأولى .

فى الفندق الذى يقيم فيه الجميع فى أسوان تتوافر الفرصة لأبو السعود الأيبارى لنسج بعض المواقف الكوميدية، فشادية تشترك فى عرض أزياء من بون مناسبة، فتكيد لها هند رستم بأن تنزع عنها فستانها أمام الجميع.. فتد لها شادية الصفعة فى حفل عيد ميلادها حين تضع لها ٥٩ شمعة فى الطورطة ويسود الهرج والمرج بين الجميع.. ثم هناك مشهد الغداء فى حديقة الفندق حيث يطلب فريد الأطرش «الشورية» بينما يطلب عبد المنعم إبراهيم «الاسباكييتى» ثم يتبادل الاثنان الموائد، فيقدم الجرسون الأسمر سيد سليمان طلب هذا الى ذاك، حتى يصيبه الجنون.. وهو مشهد كلاسيكى فى السينما الكوميدية.. ثم تتصاعد مواقف سوء فهم أكثر عندما يصل عبد السلام النابلسى أيضا الى فندق أسوان ليفاجأ بخطيبته شادية وقد

تزوجت، وهنا تقدم شادية زوجها لخطيبها والعكس بالعكس.. ويسمع الجرسون سيد سليمان هذا التقديم الغريب وهو فى نروة «الخطبة» بين من طلب الشورية ومن طلب «الاسباكيتى» فيحس أنه وقع بين مجموعة من المجانين.. ويسقط فجأة مغشيا عليه.. ويطلب من رئيسه فى الفندق أن ينقله الى مستشفى المجانين !

### ثم النهاية السعيدة المشهورة !

تقوم كوميديا الفيلم على مواقف عقلية ومحسوبة كهذه تتولد عن المفارقة أو سوء الفهم أو عبثية الموقف نفسه.. فشادية تزوجت فعلا فريد الأطرش ولكن رغم انفها.. بينما هى مخطوبة لعبد السلام النابلسى الذى مازالت تحبه.. وكل الفرائب تتبع بالتالى من هذا الموقف الشاذ.. ولكن كل الأطراف متفهمة له.. وفريد الأطرش مثلا يطمئن النابلسى إلى أن شادية لا تعنيه على الإطلاق.. وينصحه بالانتظار شهرا فقط لكي تعود اليه «مطلقة عزاء».. فيدهش النابلسى - مثلنا - لمسألة عزاء هذه، التى لا يصدقها.. لأنها - على حد تعبيره - لو كانت صحيحة «يبقى الراجل ده يا اما مجنون.. يا اما قديس.. وأنا أفضل يكون مجنون» !

لأن شادية لا بد من أن تغنى، ولأن يوسف شاهين فشل في تبدير موقف مناسب للغناء، نجدها، أى شادية، ومن دون مناسبة تتسلل إلى فرقة الفندق الموسيقية وتحشر نفسها بين اعضائها لتبدأ العزف على البيانو وإذا بالفرقة كلها تعزف وهى تغنى : «ما يكونش ده اللى اسمه الهوى.. اللى مالوش فى الكون دوا..» لأنها فجأة ومن دون مناسبة ايضا، تكون قد بدأت تحس ببوار الحب لفريد الأطرش.. ربما بسبب المعاشرة اليومية.. وربما لأنها اكتشفت أنه ليس سيئا إلى هذا الحد.. خصوصا بالمقارنة مع النابلسى!.. ولذلك فهى تصبح فريد إلى موقف رومانسى بين الأثار لتصارحه بحبها من دون أن يفهم هو.. وهو مشهد شديد الذكاء يقوم على الحوار الطريف الذى يستلهمه أبو السعود الأبيارى من النقوش الفرعونية، وهو الكاتب الذى تعود أن يكتب حوارا شعبيا لاسماعيل ياسين.. مما يؤكد أن مستوى الموضوع والتمثيل والإخراج يمكن أن يستخرج من الكاتب مستويات أرقى..

تعجب شادية هى الأخرى لسبب غامض بجرسون «نوبى» صغير يعمل فى المطعم.. لتكون هناك مناسبة لأن يدعواها إلى عرس أخته «زينه» فى قرية على الضفة الأخرى من النيل.. فيقرر الجميع أن يحضروا العرس فى القرية النوبية لتغنى شادية

وفريد : «زينة زينة زينة.. زينة غالية علينا» بينما ترقص هند رستم.. ويكون واضحاً ان مرارة الأحداث قد هبطت، وأصبحت في حاجة إلى قوة دفع جديدة.. وهنا ينتهي شهر العسل الذي يتسلم بعده العروسان تركة المائة ألف جنيه ويكون بوسعهما بالتالي التحلل من زواجهما الصوري بالطلاق كما اتفقا، وهنا يدفع السيناريو بالتحول الثاني الذي يغير مجرى الأحداث.. ففريد أيضاً بدأ يحس بأنه يجب شادية.. ولذلك هو يفكر في الاحتفاظ بها بدلاً من الطلاق.. ولأن حواء تترك بغريزتها كل شيء، فلا بد من أن تكتم مشاعرها لتعذب آدم.. ولذلك فهي تصد عواطف فريد ولا تستجيب له.. لكي يغني لها هو «أحلف لك ما تصقشني.. يا شغلني ولا تعرفشي!» بينما يسكر النابلسي حتى ينسى مشكلته.. ولكن يحىء حل مشكلته عندما تسمع هند رستم مصادفة أنه سيصبح مليونيراً اذا عثر على البترول.. فتتحول له بدلاً من فريد لأنها تبحث أصلاً عن فلوس الرجال.. وهنا تسنح الفرصة ليوسف شاهين ليصنع شيئاً من السينما، في مشهد تتخلل فيه هند رستم أنها أصبحت زوجة المليونير الذي يصبحها في الحلم في سيارة فارهة.. ثم يصنع شيئاً آخر من السينما حين يفار فريد الأطرش على شادية بعدما احس بالحب الحقيقي فيضربها، ويستخدم يوسف شاهين الصواريخ الملونة المنطلقة في السماء للتعبير عن الضرب وانطلاق العواطف.. وهنا يكون كل طرف قد استقر على الطرف الآخر الذي يريده فعلاً.. فريد الأطرش في حجرته مع شادية وقد أغلق الباب وعلقا عليه لافتة : «لا تزعجوننا»، وعبد السلام النابلسي وقد اقتنصته هند رستم في حجرتها وعلقت على بابها المفلق : «لا تزعجوننا» أيضاً.. ويفهم عبد المنعم ابراهيم الإشارة فيقول «حاضر».. وينصرف عن الجميع لينعموا بالسعادة.. بهذه النهاية اللطيفة ينتهي عمل جميل، وكل ما فيه لطيف ومبتكر، ولعله العمل الكوميدي الوحيد ليوسف شاهين الذي لم تكن نتوقع منه ذلك.. فهل يرجع الفضل لأبو السعود الإبياري الذي لم نتوقع أيضاً أن يجمعه شيء واحد مع يوسف شاهين.. ربما.. ولكن في تلك الأيام كان ممكناً أن يجتمع الشامي مع المغربي.. لتكسب نحن تلك الأفلام الجميلة ! .



## « حب وجنون »

فيلم استعراضى كوميدى .. عاش .. ويعيش

لسبب ما .. وفى أحد الأفلام .. كان محمد فوزى يتعقب تحية كاريوكا من باب الفندق إلى ردهته وهو يصفر بفمه لحنًا مرحًا يقيظها به، بينما تلتفت هى وراءها لتزجره متأففة من هذه المطاردة.. إلى أن رآته أيضا يتعقبها إلى باب المصعد، فدهشت وسألته بحدة «أنت طالع فوق؟».. فقال لها بسخرية من دون أن يفقد مرجه : «لا طالع تحت !.. ثم إذا به يدخل المصعد معها إلى الطبقة نفسها لتنفجر هى غيظًا حينما تكتشف أنه قد استأجر غرفة الفندق المواجهة لغرفتها مباشرة ! .

شاهدت هذا الموقف لمحمد فوزى فى مرحلة لا أتذكرها بالضبط من طفولتى حتى نسيت أسم الفيلم نفسه.. ولكننى لم أنس أبدا هذه العبارة بالذات التى يقولها لتحية كاريوكا وهو يحاول أغاظتها : «لا.. طالع تحت!..» .

أعجبتنى جدا فى حينها ومنذ أعوام بعيدة، حكاية أن يكون أحد «طالع تحت».. كان تعبيرًا مركزًا ولكن شديد السخرية لدرجة أنه علق بذاكرتى من الطفولة حتى الآن، وعلى الرغم من أننى كنت قد نسيت قصة الفيلم كله والموقف الذى أدى إلى هذه المطاردة الظريفة لتحية كاريوكا من هذا الشاب الذى كانت تبهرنا منذ تلك اللحظة أغانيه الجميلة، ضمن استعراضات غنية متقنة الصنع فضلا عن خفه ظله المميزة التى جعلته شيئاً مختلفا حتى وسط نجوم الكوميديا المحترفين بمن فيهم اسماعيل ياسين نفسه.. فقد يكون الضحك طبيعيا ومتوقعا من نجم كوميدى تذهب لتشهد أفلامه وأنت تتوقع ذلك، ولكن عند تنبّع الضحكة من مطرب لا يدعى أنه كوميدى محترف، فمن الطبيعى أن يكون لها وله وقع خاص يجعله متفردا بين الآخرين.. ولقد كان هذا هو سر محمد فوزى .

عندما أعاد التلفزيون المصرى عرض الفيلم مؤخرا بمناسبة الذكرى الرابعة والعشرين لوفاة محمد فوزى، تذكرت أولا أن ربيع قرن كامل كاد ينقضى على رحيل هذا الطائر المغرد الطريف الذى ملأ مسامعنا وعيوننا بالبهجة.. وأن أيامنا جميعا - الأحياء والأموات - تمضى من بين أيدينا بسرعة رهيبية.. ثم أكتشفت أخيرا وبعد هذا الزمن الطويل أن الفيلم هو «حب وجنون» عندما رأيت فيه المطاردة الطريفة نفسها من باب الفندق حتى باب المصعد ومحمد فوزى يقول لتحية كاريوكا ساخرا : «لا.. طالع تحت».. هذا التعبير شديد السخرية الذى ربما كان من أول الأشياء التى نبهتني فى طفولتى إلى أن جملة واحدة مركزة يمكن أن تعيش فى رأسك إلى الأبد.. وربما أيضا كانت هذه هى «المفاتيح الصغيرة» التى أدخلتني إلى عالم الفن ..

ثم كان سهلا بعد ذلك أن أبحث لأعرف أن «حب وجنون» هذا تم نتاجه عام ١٩٤٨.. أى أن هذه الواقعة التى عقلت بذكرتى وحدها من كل تفاصيل الفيلم عاشت معى ٤٢ سنة كاملة. وعلى الرغم من أن إعادة الرؤية كشفت عن مدى سذاجة هذه القصص القديمة، إلا أنها لم تفقد بعد كل هذه السنوات، جمالها ويراغتها الأولى، بدليل أنها عاشت ..

### الشباب الطريف

كان «حب وجنون» هو فيلم محمد فوزى الثامن على الرغم من أنه لم يكن قد ظهر فى السينما الا قبل عامين فقط.. ولكنه كان يتميز من بين أفلامه السابقة بأنه يكاد يروى بالضبط قصة هذا المطرب الشاب نفسه وبهذا فويرها، منذ أن ترك مدينته الإقليمية «طنطا» فى قلب دلتا مصر بعد فترة قضائها كمطرب شعبي فى الموالد والأسواق والأفراح، ليبحث لنفسه عن فرصة فى القاهرة (ربما عام ١٩٤٤).. وليغير اسمه من «الحو» إلى فوزى» وينجح نجاحا كبيرا يفتح أمامه أبواب السينما عام ١٩٤٦ حيث قدمه أحمد بدير خان لأول مرة فى فيلم «مجد وبهوع» أمام مطربة جديدة أخرى ولكن وافدة من لبنان هى نور الهدى.. ويبدو أنه نجح فى السينما أيضا بقابليته الكبيرة للكاميرا وحركته الحرة المنطلقة، وخفة ظله على الشاشة، لأنه اختار أنوار بسيطة للشباب الطريف الذى لا يورط نفسه مثل المطربين الآخرين فى أنوار معقدة، يمكن أن تحرجه كممثل.. وإنما اكتفى بالشخصيات الأقرب إلى قدراته الطبيعية فى الأداء أكدت نجاحها خفة ظله وتلقائيته فى الأداء وعدم التكلف أمام

الكاميرا إلى حد عدم الاحساس بها.. فإذا أضيف إلى ذلك صوته البسيط والأقرب إلى المرح، ومقدرته في التلحين الخفيف المرح شديد التبسيط، والذي نجح علي الرغم من ذلك في فرض لون مستقل من الغناء والموسيقى بين المدارس الأقوى منه والتي كانت سائدة قبل ذلك، أمكن أن نفهم سر نجاح محمد فوزي كواحد جديد على السينما الغنائية، ثم مقدرته على الاستمرار والمنافسة بين خصوم أقوياء اختفى معظمهم واحد تلو الآخر بينما بقي هو قويا ومحبويا إلى يوم رحيله ..

لم تكن المنافسة سهلة أمام محمد فوزي.. ولا الساحة كانت خالية، عندما بدأ ظهوره في السينما لأول مرة عام ١٩٤٦ بفيلمين هما «مجد وبموج» و«عرو المرأة» أمام صباح ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. ولكي يقدم في العام التالي مباشرة أربعة أفلام...

. عام ١٩٤٧، كان واضحا أنه فرض نفسه تماما حتى يقدم الأفلام الأربعة : «العقل في إجازة» أمام ليلى فوزي ومن إخراج حلمي رفلة.. «قيلبي يا أي» أمام نور الهدى من إخراج أحمد بدرخان.. «عروسة البحر» أمام عقيلة راتب - وكانت مطربة أيضا - ومن إخراج عباس كامل.. و«صباح الخير» أمام صباح ومن إخراج حسين فوزي.. ثم قفز رصيده في العام التالي ١٩٤٨، إلى خمسة أفلام منها «حب وجنون» موضوعنا اليوم.. «صلحية العمارة» أمام سامية جمال ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. «فريجنس» أمام نور الهدى ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. «الروح والجسد» أمام كاميليا فاتنة الإغراء ومن إخراج حلمي رفلة.. «بيت حظه» أمام سامية جمال وإخراج عبد الفتاح حسن..

ثم انطلقت أفلام محمد فوزي بعد ذلك بما لا يمكن حصره.. مما أغرى شقيقته هدى سلطان إلى تكرار تجربته بترك طنطا هي الأخرى والمجيء إلى القاهرة، متصورة أنها يمكن أن تهرع بصوتها القوي الجميل إلى أحضان أخيها الأكبر الناجح.. ولكنها فوجئت بالتقاليد الريفية المحتظة التي ما زالت ترفض أن تغني البنت أو تحترف الفن، تمنع أختها حتى بعدما أصبح فنانا مرموقا من الاعتراف بموهبة أختها، ويقال أنه تخلى عنها لسنوات إلى أن فرضت موهبتها بنفسها.. وعندها لانت مقاومته الريفية قليلا وتغلبت عاطفة الأخوة، لحن لها عددا من أجمل أغانيها..

## نموذج الأفلام الأربعينات

«حب وجنون» نموذج أفلام محمد فوزى بل واسينما الأربعينات كلها، المتخلفة أو البدائية، على الرغم من إعجابنا بها الآن لأسباب عاطفية لا علاقة لها بالفن.. ولكنها بالمقاييس الفنية البحتة كانت سينما ركيكة وساذجة إلى حد كبير.. ولكن ربما كانت هذه الساذجة والبراءة، فضلا بالطبع عن خنيتها للنجوم القدامى، هى سبب تعلقنا بهذه الأفلام التى تميزت أيضا بقيمتها الكوميديية أو الاستعراضية التى أصبحنا نفتقدنا الآن. ولكن هناك مرحلة أكثر تقدما لمحمد فوزى نفسه حينما عمل بعد ذلك مع مخرج متمكن مثل بركات مثلا، وأمام نجومات راسخات مثل ليلي مراد وفاتن حمامة ..

إن جانبية «حب وجنون» فضلا عن صوت وألحان وخفة ظل محمد فوزى والجانب الاستعراضى الذى توفره راقصة مثل تحية كاريوخا، هى فى أنه نموذج كلاسيكى لهذا النوع من الأفلام الذى تخصص حلمى رفلة بتحقيقه بنجاح، خلال «توليفة» من عدة عناصر جذب متكاملة : قصة الغرام البسيط بين المطرب والراقصة... المجموعة المشبعة من الأغاني والاستعراضات... ثم الغطاء الضاحك لهذا كله خلال نجوم الكوميديا المحبوبين حينذاك - ولو بظهور بعضهم فى مشاهد قليلة من باب المجاملة - ولذلك فنحن نرى هنا شكوكو وإسماعيل ياسين، وكانا ثنائيا ناجحا جدا منذ أفلام أنور وجدى، شكوكو المطرب الشعبى الذى يمثل «الجدعنة» و«الفهولة» التى ستثير حماسة أبناء البلد باعتباره نموذج النجار أو الحرفى «الصناعى» بالجلباب أو من نون الجلباب، الطرطور الشهير على رأسه، و«المواويل» التطريبيه التى يقلد بها غالبا أغاني المطربين الكبار - وبالأذات أم كلثوم - ولكن بشكل ساخر.. وإسماعيل ياسين بأسلوبه الذى قد يكون مناقضا، والذى يقدم فيه شخصية «العبيط» الذى لا يجيد أى شئ، ويخاف ويبكى ويستنجد بأمه أو يسخر من شكله القبيح أو من فمه الواسع طول الوقت.. وكان النموذجان يكمل بعضهما البعض وفيهما من ثنائيات كوميديية أجنبية كثيرة.. ثم كانت لهما معا فقرات غنائية مزوجة يؤدى كل منهما فيها بأسلوبه الخاص، فيعجب بها الجمهور جدا. ومع اللون الفئائى العاطفى الذى يؤديه البطل.. والاستعراضات التى تقودها الراقصة، تكتمل المتعة المزاجية تماما عند المشاهد، فلا تبقى إلا المواقف الكوميديية من نماذج أو «تبيات» كانت تقليدية ومضومنة النجاح، فعبد السلام النابلسى هنا أيضا يقدم شخصية الشاب

المتقطرس الذى يرافق البطلة تحية كاريوكا طول الوقت ويقف عائقا ضد حب البطل محمد فوزى.. لها.. وهو يتأفف طول الوقت بالطبع من هذا المطرب الفلاح ويسميه «الصعلوك» وتكون الفرصة مناسبة بالطبع لكى يصب عليه صديقا البطل، شكوكو وإسماعيل ياسين، سخريتهما طول الوقت ايضا، باعتباره «العزول» أو الشرير الكوميدي الذى لا يمكن أن نكرهه..

ثم هناك زينات صدقى التى تظهر فى مشاهد قليلة فى بداية الفيلم ثم تختفى تماما بعد ذلك من دون سبب مفهوم إلا أنها اشتركت فيها من باب المجاملة للمخرج أو المنتج، مثلها مثل حسن كامل الممثل الذى انفرد فى السينما المصرية مع شرفنطع (محمد كمال المصرى) ب دور الرجل الضئيل الحجم ومصدر السخرية فى كل فيلم، وممثل صغير آخر فى تلك الفترة المبكرة كان منتشرا فى الأنوار الصغيرة هو عيد النبنى محمد.. بل أن الشرير الضخم طيب القلب رياض القصبجى، يظهر فى لقطة واحدة فى بداية الفيلم، فى دور اللص الذى يسرق بالقوة ساعة محمد فوزى والذى ينتظر القطار ليهرب به من قريته إلى طنطا.. وهى المدينة نفسها التى جاء منها محمد فوزى فعلا إلى القاهرة، وهذا ما يوحى بأن مؤلف القصة والحوار الفنان بديع خيرى استلهم فى الواقع قصة محمد فوزى الحقيقية..

### دلائل من العناوين

قبل أن نترك عناوين الفيلم لابد من أن نستخلص منها كعادتنا بعض دلائلها المهمة، حيث نكتشف مثلا أنه ليست هناك أية إشارة لكاتب السيناريو.. وأن مساعد المخرج مع حلمى رفلة كان عاطف سالم شخصا!.. بينما ملاحظ السيناريو أو «الإسكريبت» كان سعد عرفه الذى أصبح مخرجا هو الآخر. أما دور «الشريرة» فأسنوه للوجه الجديد «جيهان»، وهى بنت النوات للعبوب التى تلتقط المطربين الشبان من «الكابريهات» وتحتفل بعيد ميلادها ست عشرة مرة فى السنة. ولأنه لابد من أن تكون هناك مؤامرات على قصص الحب فى هذه الأفلام، فلقد تكفلت هذه السيدة «جيهان» بمحاولة إفساد حب محمد فوزى لتحية كاريوكا من ناحيتها، بينما تكفل عيد السلام النابلسى خطيب تحية كاريوكا بالجزء الباقى من ناحيته..

أن أحد أسرار نجاح هذه الأفلام فى اقناع الجماهير، كان بلا شك العناية الإنتاجية الفائقة.. وأن كل عنصر من عناصر العمل الفنى كان يقن عمله - فى حدود

مستويات تلك الأيام بالطبع - لذلك نكتشف أن ديكورات ولى الدين سامح تلعب دورا مهما فى ثراء الاستعراضات التى تخوض فى مجالات غريبة على الفيلم المصري، مثل استعراض «المربخ» واستعراض «مملكة الشياطين» والتى تتطلب بالتأكيد تصميم مناظر مختلفة ومكلفة، خصوصا مع حشد الراقصين والراقصات فى كل عرض، وهو عنصر أساسى مهم جداً فى صداقية أى فيلم استعراضى. وهنا يعهد الفيلم إلى أفضل شعراء السينما حينذاك بتأليف الأغانى فيكتب أحمد رامى شخصيا استعراض «مملكة الشياطين».. بينما يكتب بديع خيرى نفسه «استعراض المربخ» وكذلك الأغانى الكوميدية لشكوكو وإسماعيل ياسين «على الله الشفا» و«يا محمد».. ويكتب فتحى قورة «يا زنوبة» و«دلوعة وحيلة».. بينما نقرأ على أغنيتى «يا لى خصامك» و«ما كانش يومك» اسما مجهولا لنا تماما هو مصطفى السيد الذى لا ندري هل كان اسما آخر لصين السيد فى بداية عمله الغنائى أم لشخص آخر لم يستمر ! .

طبعى أن تكون الألحان نفسها عسبا أساسيا لكل هذه الأغانى، ولذلك ألفها محمد فوزى بنفسه واستطاع بقدرته الفائقة أن يتنوع بها بين كل هذه الألوان المختلفة، من عاطفى إلى كوميدى إلى استعراضات كبيرة أقرب إلى الأوبريت المتكامل، وبأسلوب كان ممتعا وثريا فى تنوع ألوانه فى ذلك الوقت، المبكر، وبالأذات بعد ما كان عبد الوهاب قد توقف عن الظهور فى السينما عام ١٩٤٦ - وإن لم يتوقف عن التلحين لها - فلم يبق فى مجال التجديد فى الأغنية السينمائية سوى محمد فوزى فى اتجاه.. وفريد الأطرش فى اتجاه آخر.. وقبل ظهور المدرسة الجديدة تماما لعبد الطيم حافظ وملحنه بعد ذلك بعدة سنوات ..

ولكن يكفى للتدليل على «علمية» المنهج الذى اتبعه مؤلف موسيق مثل محمد فوزى، أنه ترك توزيع الحانه وقيادة الأوركسترا لفؤاد الظاهرى.. فهذا ملحن فى تلك الأيام لم يكن يتصور، وكما نرى الآن، أنه منفرد قادر على صنع كل الأشياء !! ثم تبلغ البقة أيضا أن يعهد بتسجيل الحوار لمهندس صوت هو فريد شافران.. ثم بتسجيل الأغانى لمهندس آخر هو شارل فوسكولو.. لأن هذا له شروط فنية.. وذاك له شروط أخرى.. وتكون ملاحظتنا الأخيرة على عناوين الفيلم أنه لم يتم التصوير فى استديو الأهرام فقط.. بل تم الطبع والتحميض أيضا فى معاملة.. وهو ما يعنى أن الاستوديوهات كانت وحدات متكاملة .

هنا قد يكون مضحكا أن نتساءل أين ذهبت معامل استوديو الأهرام هذه لأننا نعلم أن استوديوهات كاملة قد توقفت تماما، حتى عن التصوير، مثلا جلال وناصبيان.. فضلا عن الاستوديوهات الخاصة الصغيرة الأخرى التي أنشأها أفراد وكانت تملأ أحياء القاهرة والاسكندرية !

### قصتان....!

إذا كان بديع خيرى قد استوحى فى قصة الفيلم القصة الحقيقية لمحمد فوزى فلا يعنى هذا بالطبع المطابقة التامة بين القصتين.. فنحن قد لا نعرف مثلا مدى صحة حكاية المطن أو «وابور الطحين» فى قرية ما قريبة من مدينة طنطا الذى يعمل فيه هذا الشاب «محمد محسن» تحت أمرة عمه القاسى المتعجرف الذى يعترض على ولع ابن اخيه بالغناء فى المناسبات الريفية منصرفا عن العمل فى الطحن.. والعم يحسم رأيه فى مسألة الفن هذه، فى عبارة واضحة : «محمد عقل دلوقتى ويطل المغنى والهذيان!».. ولكنهم يفاجئونه بأن محمد سيفنى الليلة عند «الدهشورى» بمناسبة عودته من الحج.. فيتهمك غاضبا بهذه الكلمات القاسية: «قال يغنى قال.. غنت عليه مصارينه!».. فبعض النظر عن التفاصيل، فنحن أذن أمام نظرة ريفية رافضة للغناء باعتبار أنه «هذيان»، نظرة تصل الى حد الكراهية والحرب.. وهذا هو ما تعرض له بالفعل «محمد الحو» ثم شقيقته هدى بعد ذلك، ودفعهما للهرب، بموهبتها إلى القاهرة..

فى احتفال «الدهشورى» بعودته من الأراضى الحجازية، نرى محمد فوزى فى ثياب مطربى الأرياف : الجلاب وفوقه الجاكته، والطربوش على الرأس، وهو يقود الأهازيج الدينية مغنيا على الدفوف :

«ياللى أنت زرت البيت..

وللحرم حجيت..

من زمزم اتوضيت..

وع النبي صليت..»

وهنا يقتحم العم المتحجر الشرس هذا الاندماج الصوفى، عندما يضبط ابن اخيه متلبسا بالغناء العلى فيصرخ فيه ساخرا : «الله.. الله.. غنى ياوله واتقصع» فبالى هذا الحد بلغت النظرة المتخلفة للغناء - حتى فى احتفالية دينية - باعتباره نوعا من

الخلاعة.. والتي تكتمل شراستها بصفع المغنى الشاب على وجهه أمام الجميع  
وعندما يعاتب بعض الفلاحين هذا العم على هذه القسوة الجارحة، يقول مصمما :  
«مش حضريه بعد كده إلا بالجزمة.. ما هو أنا ما نخلتوش مدرسة الصنائع بعد  
أبوه ما مات وبقي أمانة فى رقبتي.. علشان يطلع يغنى!»..

### لكل مقام .. مقال

بهذه البداية القوية يحدد الفيلم مصير هذا الشاب الذى سفح كبرياؤه أمام  
الجميع.. فيكون قراره - كئى فنان - النهائى.. أن يحمل «العود» ليلا ويتسلل من  
القرية إلى محطة القطار الذى يذهب به إلى أى مكان.. وعلى المحطة ويسبب حظه  
التعس، يجلس بجواره رياض القصبجى الضخم الجثة، ويستولى على ساعته عنوة..  
ثم يجلس بعده عبد النبى محمد الذى عندما يعرف منه أنه ينوى الذهاب إلى القاهرة  
ليغنى، ينصحه بحل واقعى أكثر وهو أن يبدأ مشواره خطوة خطوة.. بالذهاب معه  
إلى مولد «السيد البلبوى» فى طنطا.. حيث يبيع هو الحلى المزيفة، بينما يغنى هذا  
الشاب ليجمع من حوله الزبائن.. وفى زحام المولد فى طنطا يجمع بائع الحلى  
الفلاحين من حوله فعلا ويبيع لهم اشياءه المزيفة بينما يغنى محمد فوزى لهم :

« أنا كل ما أجول التوبة عن حبك يا زنوبة

مقدرش أنساكى... يا زنوبة ..

ولا أسلى هواكى.. يا زنوبة

وآه .. وآه ... وآه ... يا زنوبة !

وهى احتفالية شعبية شديدة البراعة والجمال، ومناسبة تماما لهذا الجمهور وهذه  
البيئة التى تندس بينها زينات صدقى من لون سبب واضح سوى أبداء اعجابها  
التشديد بهذا المطرب الشاب، وكما فعلت مع كل المطربين الجدد فى الواقع إلى أن  
وصلت إلى عبد الحليم حافظ ...

لكن لأن محمد، المطرب التعس هذا، موعود بالكوارث كما هى العادة فى بدء  
حياة أى مطرب، فإن الفلاحين يكتشفون زيف الحلى التى اشتروها من البائع الذى  
أخذ فلوسهم وأختفى، فيتم القبض على محمد فوزى المسكين بعد أن يأكل علة  
ساخنة على الرغم من محاولات زينات صدقى لانتقاذه.. ثم لتصحبه محطما إلى بقية  
قبيلتها التى هى عربة كبيرة من عربات السيرك تنتقل بها مجموعة من الفنانين



الجوالين بين القرى.. والعربة مكتوب عليها عنوان غريب جدا لا علاقة له بالفن :  
«الشركة النقالة لعموم مخازن على الله الشفا».. وتتعرف فيها إلى شكوكو وإسماعيل  
ياسين وحسن كامل الذى هو والد زينات صديقى.. وهى الفرقة التى تصحب محمد  
فوزى للغناء معها فى الأفراح والموالد، وحيث ينتقل محمد فوزى بذكاء وبالتدرج، من  
الأغنية الدينية إلى الريقية إلى العاطفية، مع تغير الموقف والمكان، وحيث يغنى مع  
الفرقة الشعبية :

ح قوله ايه.. ويقوللى ايه..

لما عنيا تقابل عنيه « .

### المغنى والراقصة

هنا.. ومن دون أن ندري، تظهر فجأة تحية كاريوكا فى سيارتها ومعها عبد  
السلام النابلسى، يرقبان هذا المطرب المتجول ويسخران من ملابسه الرثة.. ويعد أن  
ينتهي من الأغنية يويخهما بالمعنى الخلقى الذى يعجب الجمهور جدا : «أى إنسان  
فى نظركم مش بأخلاقه وفنه.. وإنما بهدومه ويس!» .

ومن دون سبب واضح لهذا التحرش تواصل تحية كاريوكا سخريتها من محمد  
فوزى.. ولكن وهى تقدم نفسها باعتبارها «أنهار» الراقصة ، ثم تدعوه لزيارتها فى  
ملهى «البوليرو».. وهو مبرر ليس مقنعا لبناء علاقة وقد فشل السيناريو فى تأسيسه  
جيدا..

يذهب المطرب الجديد إلى الملهى الذى ترقص فيه، «الست أنهار الراقصة العالمية  
المشهورة» هو وصديقتها زينات صديقى، فإذا بتحية كاريوكا تغنى أيضا، ويصوتها  
هى، شيئا ركيكا تقول فيه :

«دلوعة وحيلة.. وعيونة كحيلة..

ويا ويلك يالى.. ما فى يدك حيلة..

وإذا بمحمد فوزى وزينات صديقى يشبعانها سخرية انتقاما من سخريتها  
السابقة بأغنيته.. ويجئ فتوات الصلاة ليفتقوا به خارج الملهى طبعاً، حيث يكتشف  
أن الراقصة سرقت منه اللحن نفسه الذى كان يغنيه حين سخرت منه، فيثور غاضبا  
مطالباً بحقه مكررا مرة جديدة على قصة حياته الشخصية : «أنا سبت بلدى وأهل  
وناسى غلشان المزينة».. ولكى يحل صاحب المسرح تلك المشكلة بينه وبين تحية

والنابلسي فيعرض عليه العمل ملحقاً للفرقة، لتستمر المناوشات بينه وبينهما..  
ومن بون أن ندرى كيف أيضاً، يظهر شكوكو وإسماعيل ياسين فجأة بعد  
«فركشة» الجلالة التي كان محمد فوزي يعمل فيها معهما، وهما يلجأن إليه بعدما  
نجح واستقر في إحدى فرق القاهرة..

على الرغم من الخلافات الفنية المستمرة بين تحية كاريوكا ومحمد فوزي، يبدو  
واضحاً أنه بدأ يميل إليها.. ولكنها عندما تنتقص من أصله بينما هي تزدهر بالإقامة  
في فندق «ريفولي» الذي يبدو أنه كان من فنادق القاهرة الشهيرة، يحجز هو الحجرة  
المواجهة لحجرتها في الفندق نفسه امعانا في أغاظتها.. ويحدث الموقف الطريف  
الذي بدأت به هذا المقال عندما يتعقبها من باب الفندق إلى باب المصعد فتسأله  
بدهشة «أنت طالع فوق؟» وإلى أن يجيب ببساطة : « لا.. طالع تحت..! » .

### استعراضات مذهبة

في هذا الجو الغرامي، يحقق الفيلم هدفه الأساسي، وهو تقديم عدد من  
الاستعراضات الجميلة حيث ترقص تحية كاريوكا على غناء محمد فوزي في  
«استعراض الشياطين» الذي يقوم على فكرة أن هناك قانوناً من قوانين الجان يمنح  
زواج العفريت من العفريتة إلا إذا كان لهما «قرينان» من عالم البشر يتزوجان هما  
أيضاً ..

وعندما نرى هذا الاستعراض لابد من أن نذهل من إمكانات الديكور والأزياء  
والأعداد الضخمة على المسرح.. ثم من استخدام الخيال الجريء في أفكار ليست  
تقليدية كهذه قد تعتمد على الحيل السينمائية والجهد الكبير في التنفيذ من حلمي  
رقلة، على الرغم من أنه لم يكن المخرجين الكبار أو البارعين حرفياً، وإنما كان  
مشغولاً أكثر بصنع أفلام خفيفة..

ولكننا أمام سينما حقيقية بالمعنى الإنتاجي على الأقل.. وأمام جدية وعناية في  
التفكير والتنفيذ في كل فرع من فروع العمل، وعلى الرغم من الإمكانيات وتخلفها في  
ذلك الوقت عما أصبح متاحاً الآن.. ولكنها كانت مسألة توافر مواهب فردية أولاً من  
فنانين ومؤلفين، ومناخ فني حقيقي يتيح فرصة تحقيق أشياء كهذه، وهو ما أصبح  
مستحيلاً تحقيقه الآن.. والكلام نفسه يقال عن استعراض «المريخ» الذي يدور في  
أجواء الكواكب الأخرى.. فضلاً عن الأغاني الفردية التي يغنيها محمد فوزي تحية

كاريوكا والمونولوجات المرحّة التي يؤديها شكوكو وإسماعيل ياسين..  
ولا يكون مطلوبا بعد الثراء الاستعراضى والكوميدي المبهج سوى قصة الحب  
البسيطة التي لا بد من أن يتدخل «العزل» لمحاولة افسادها.. فبعد أن تعترف تحية  
كاريوكا المتعنتة المتسلطة بانه «لا محبة إلا بعد عداوة» وأنها تحب محمد فوزى وبعد  
أن يتفقا على الزواج، تفسد السيدة العابثة «جيهان»، اللحظة السعيدة لأسباب  
«هايفة» جدا متعلقة بأساليب الفيلم الكوميدي الذي لا بد فيه من المبالغات.. وإذا  
بمحمد فوزى يتهم بالجنون مثلا ويوضع فى مستشفى المجانين لكي نرى المواقف  
المألوفة التي تكررت فى أفلام كثيرة، لكي يتضح أن عقله سليم بعد ذلك ويطلق، ولكن  
لترسل جيهان عصابة تخطفه إلى بيتها لمنع زواجه.. وأشياء «عبيطة».. ولكن ظريفة  
من هذا النوع.. تنتهى كلها بالطبع بهزيمة الشر والخيث وانتصار الحب الحقيقي..  
ولكن بعد أن يقدم الفيلم استعراضه الكبير الحافل الذي كان ينتهى به عادة كل فيلم  
من أفلام محمد فوزى أو فريد الأطرش، حيث يقدم كل منهما أفضل ما عنده من  
الحن جميلة.. وبينما يغنى هو، ترقص حبيبته وسط عشرات من الراقصات والأزياء  
والديكور الفخم.. ووسط أجواء السعادة هذه، وبعد أن يكون المشاهد قد تناول وجبته  
المتعة من كل شىء، يصبح ممكنا أن ينال الفنان أيضا مكافأته، فتسأل تحية  
حبيبها فوزى مع عاصفة التصفيق للنجاح المذوى : «حمد.. بتحبني؟».. ويجب هو :  
«بجنون».. ويفرق الاثنان فى القبة التي تعرفها جميعا والتي تنزل عليها كلمة  
النهاية!

لقد كانت أشياء ظريفة جدا، بدليل أنها هى التي بقيت فى قلوبنا كل هذا العمر!

## « آثار على الرمال » فن جميل محشو بالقهر والتكد

عندما تحدثت في هذا الباب عن فيلم «عائشة» قلت ان مخرجه الراحل جمال مذكور من المخرجين الذين أنجزوا عددا قليلا نسبيا من الأفلام ثم عاشوا في الظل، على الرغم من وجوده بعد ذلك بشكل شخصي في الحركة السينمائية، من لجان ومؤتمرات الى غير ذلك، نظرا لما كان يتمتع به من احترام وثقة المحيطين به.. ثم أتيت لي أن أشاهد فيلما آخر لجمال مذكور هو : «آثار على الرمال» فتأكد لي أكثر أن هذا المخرج لم ينل ما يستحقه من التقدير نظرا لمستوى أفلامه من الناحية التقنية الذي لا يقل عن مستوى أفلام مخرجين أثاروا ضجة واهتماما بأفلامهم أكثر مما أثاره هو.. ربما بسبب تهذيبه الشخصي وتواضعه المفرط اللذين باعدا بينه وبين حياة الأضواء والصخب الإعلامي، الصخب الذي كان دائما جزءا أساسيا من الحياة الفنية. ومذكور لم يستطع فهم قواعده واستخدامه لمصلحته، فدفع الثمن. وتم تجاهل أعماله وعدم تقديرها حق قدرها، خصوصا في وسط ثقافي وإجتماعي لا تكفي فيه القيمة الفنية وحدها. وربما كان إحساسه بالمرارة من جراء هذا الواقع سببا من أسباب توقفه عن الإخراج بعد «آثار على الرمال» الذي كان آخر أفلامه في عام ١٩٥٤ ..

الغريب - كما قلت - أن يكون كل ما أخرجه جمال مذكور هو ثلاثة عشر فيلما على مدى اثني عشر عاما، أي بمعدل فيلم واحد تقريبا في السنة، منذ أن قدم أول أفلامه «أخيرا تزوجت» عام ١٩٤٢، وإلى أن توقف عن الإخراج عام ٥٤ ولسنوات عديدة حتى وفاته.. صحيح أنه معدل معقول في السينما العالمية، ولكنه ليس كذلك بالتأكيد

فى السىنما العربىة فى مصر حىث لا ىتوقف البعض عن العمل «كالماكىنة» التى ىمكن أن تضع فىها «الورق» من ناحية لىخرج من الناحىة الأخرى فىلم كل شهر.. وأىانا أكثر.. كما فىعل الآن بعض «الشبان» الذىن ىتمتعون بصحة جىدة !

«أثار على الرمال» هو أحد أربعة أفلام من أفلام جمال مذكور الثلاثة عشر مثلت بطولتها فانت حمامة، وهذة الأفلام الأربعة هى فى الوقت نفسه أفلامه الأخيرة.. ثم أن فىلم «أثار على الرمال»، هو من ناحية أخرى أحد أفلام فانت التى لا حصر له مع عماد حمدى، كانا ثنائىا متوافقا إلى حد كبرى فى القصص الناعمة.. حىث كانت فانت تمثل بالنسبة للنساء «المرأة المثالىة» التى لا ىمكن أن تخطئ.. بىنما ىمثل عماد حمدى بالنسبة لجمور الرجال نمونجا مشابها إلى حد كبرى ..

الفىلم لا ىكشف عن موهبة جمال مذكور ككاتب سىنارىو متمكن فقط - والأحكام هنا كلها فى إطار مفایىس السىنما العربىة فى مصر طبعاً - فضلا عن حرفته المتقدمة كمخرج.. وإنما ىكشف أىضا عن قدرة واضحة لدى مؤلف قصته يوسف السباعى على كتابة الحوار الرقىق فىما اصطلحنا على تسميته «بالسىنما الرومانسىة وحىث تقوم العلاقة أساسا على قصة حب ناعمة راقىة المشاعر حافظة بالوفاء والإخلاص بل والتضحىة لو اقتضى الأمر. فالأحداث تدور فى الأماكن الشعرىة بالمفهوم الثقلىدى للسىنما العربىة فى مصر : الفىلات والحدائق وشاطىء البحر أو تحت شجرة ما.. وطبقا لتصور هذة السىنما الرومانسىة، فلا بد للحوار من أن ىمثل دورا مهما بعباراته البلىغة الجمىلة التى تدغدغ مسامع المشاهدىن حىث ىؤكد كل حبیب للآخر أنه هو الشمس والقمر وحاته كلها التى لا ىتصور لنفسه حىاة غىرها. وفى الفىلم عبارات جمىلة فعلا كتبها يوسف السباعى تكاد تقول هذ بالعرف.. أما الباقى فىتكفل به أداء الممثلین.. فالبطل الرومانسى - الفنان غالباً.. وعماد حمدى هنا مؤلف موسىقى بىنما فانت حمامة رسامة - لابد من أن ىكون هائما زائغ العىنن ملحقا فى «فضاء ملكوت الغرام» - إذا كان هناك شىء بهذا الوصف - ولابد من أن ىكون مترفعا عن «الدناىا» الواقعىة مثل الأكل والشرب وحتى الحركة السرىة الطبىعىة مثل البشر العادىین، لأنه فى حالة «عشق».. وهذاعنى بالضرورة أن ىكون متفرغا تماما لهذا العشق بانتظار مواعىد اللقاء مع حبیبته على شاطىء ما، أو تحت شجرة ما، بحىث لا ىمارس عملا حقیقىا ىمكن أن ىشغله عن ذاك.. فهو فنان وكفى.. ومفهوم الفن فى السىنما العربىة فى مصر هو البطالة !! فانت تسمع

أن «فلاناً» مؤلف موسيقى - كحال عماد حمدي في هذا الفيلم - ويكيفك جدا أن تراه يجلس مرة أو مرتين أمام البيانو أو يعزف على الكمان - مثل يوسف وهبي في «غرام وانتقام» - فتصدق على الفور أنه بيتهوفن وتترزع هذه المسألة من بماغك لتتفرغ أنت ايضا بعد ذلك لقصة حبه للبطة.. أو يكون البطل مؤلفا أو كاتباً كبيراً من دون أن تراه يكتب مرة واحدة. فتحديد المهنة في السينما العربية في مصر هو أحد مشاكلها الدائمة التي تشير إليها إشارة عابرة ثم تنساها تماماً لتصبح الشخصية هائمة في الفراغ ومعزولة نهائياً عن الواقع الحي من حولها، لأن العاشق هو عاشق فقط.. والشريير شريير فقط! والبطلة غالباً هي ربة بيت أو زوجة أو فتاة «قاعدة في البيت».. وكل ما يعنى السينما من هذه الشخصيات هو الجزء الذي يتعلق بالرواية نفسها وليس تقديم هذا الجزء نفسه من خلال نسيج حي متكامل أكثر واقعية ..

### قصة حب .. فقط

الفيلم كله، تشغله قصة حب عماد حمدي لفاتن حمامة وكل المشاكل الأخرى تجيء من خلال ذلك، على الرغم من أن «آثار على الرمال» يعرض لمشاكل نفسانية عميقة هي التي تعرقل قصة الحب هذه المرة، بحيث يمكن اعتباره ايضا «دراما نفسانية» محكمة، استطاع سيناريو جمال مذكور أن يحول قصة يوسف السباعي - التي لم نقرأها بالطبع - إلى عمل سينمائي ممتع ومثير للمتابعة، مستخدماً أسلوباً يحتاج إلى حبكة متقنة في «صناعة السيناريو» هو أسلوب «الFLASH باك»، أي أن يبدأ الفيلم من لحظة مسار في الأحداث قد تكون في منتصفها أو حتى في نهايتها وبعدما تعتقدت الأمور تماماً. ثم يعود ليحكى لنا أحداث الماضي من البداية حتى تتضح كل الغوامض..

بل أن جمال مذكور يصنع هنا ما هو أكثر تعقيداً، حينما يقدم لنا «الFLASH» داخل «الFLASH».. وهو تكنيك أن لم يتم استخدامه بحذر وتوقيت متقن، أدى إما إلى ملل المشاهد أو إلى ارباكه.. وهو ما لم يحدث في الواقع في سيناريو «آثار على الرمال»، لأن بناء جمال مذكور لجبرعات «كشف المعلومة» وتدقق الحادث، كان محسوباً جيداً بين الماضي والحاضر بتوازن دقيق.. ومستفيداً ايضا من أسلوب التحليل النفسي لحالة البطل عماد حمدي، وهو أسلوب من شأنه أن يكشف عن جذور «العقدة» تدريجاً بحيث يمكن توظيفه في تقديم الدراما، ولأن مثل هذه

الموضوعات القائمة أساسا على العقد النفسانية تكون جافة بطبيعتها ومثيرة للاكتئاب والملل، يستخدم الفيلم بذكاء شخصية «سنية» خادمة فائن حمامة والتي تلعبها وداد حمدي بجانيبيتها الأنثوية الطاغية، مع شخصية «مشكال» وهو أسم غريب لطباخ عماد حمدي الذي يلعبه محمد عبد القدوس الذي أثار ضحكنا في بعض أفلام عبد الوهاب، وهما يمثلان هنا الثنائي التقليدي «لغرام الخدامين» فبينما يكون البطلان الرئيسيان غارقين في حبهما الخاص، فلا بأس أيضا من أن يقع خادمهما في قصة حب موازية تدور عادة في المطبخ.. ولكن بينما تكون وداد حمدي غالبا هي أكثر الخدمات شيوعا في الفيلم المصري، يكون محمد عبد القدوس هذه المرة أكبر منها سنا فيكتفي الفيلم ببعض المناوشات الغزلية بينهما والتي يظلب عليها استخدام عبد القدوس للشعر والعبارات الفصحى باعتباره طباحا مثقفا.. ويشيع الاثنان جوا من البهجة يبدد من جهامة الموضوع الأصلي، خصوصا عندما تقع الأحداث في بيتي البطلين المتجاورين.. وحيث يعبر كل من الخادمين سور حديقته ليطل على الآخر ويداعبه أو يستقي منه الأخبار في مشاهد ببيع قفلا ..

### العقدة في المنتصف

يبدأ الفيلم من نقطة المنتصف.. فنحن نرى عماد حمدي هائما على وجهه كالمذهول، أو المطارد، في منطقة رملية على الشاطئ، متشبها بحقيبة صغيرة كئنه يخشى أن يخطفها أحد منه.. ومن عبارات يرددها لنفسه فيما يسمى (المونولوج الداخلي) نفهم أنه فقد الذاكرة حتى أنه لا يعرف شيئا أو أحدا من حوله.. حتى حمدي غيث - الذي كان ممثلا شابا حينذاك - والذي يصحبه في قطار إلى القاهرة ثم إلى عيادة الطبيب النفساني الذي يمثل دوره محمد الطوخى الذي كان يمثل بصوته المميز الرصين الأداء بأكثر مما يمثل بوجهه ..

على الرغم من أن عماد حمدي نفسه لا يدرك شيئا مما أصابه، إلا أننا نفهم على الفور أن صديق طفولته حمدي غيث جاء به من الإسكندرية ليعالجه عند صديقه الطبيب النفساني الذي سرعان ما يصف حالة المريض بالعبرة التقليدية التي سمعناها كثيرا في الأفلام : «لا أبدا.. ده عنده صدمة عصبية أصابته بحالة ذهول!».

ويفسر حمدي غيث للطبيب محمد الطوخى ما يعرفه عما أصاب صديقه عماد

حمدى.. فهو المؤلف الموسيقى الشهير إبراهيم محسن.. الذى فسح منذ مدة خطبته للفتاة الرقيقة «راجية» التى هى فانت حمامة.. ولكن كيف ولماذا ومتى أصابتها هذه «الصدمة العصبية»؟؟ هذه هى علامات الاستفهام التى تصبح مهمة الفيلم كله بعد ذلك الكشف عنها شيئاً فشيئاً، من خلال استقصاء تفاصيل القصة كلها من البداية..

من الطبيعى أن يبدأ الطبيب النفسانى بطلب سماع الخطيبة راجية نفسها.. وهنا يقطع الفيلم على الإسكندرية حيث تعيش فانت حمامة مع جدها عبد العزيز أحمد فى بيت جميل.. وتخبرها خدامتها المرحّة وداد حمدى بحاجة الطبيب النفسانى لأن تذهب اليه فى القاهرة ليسمع منها حكايتها مع عماد حمدى الذى فسح خطبته لها فجأة، لعل هذا يساعد فى كشف أسباب مرضه المفاجئ وبالتالى علاجه.. وتوافق فانت لأنها مازالت تحب عماد وترغب فى المساعدة على شفائه.. وتقع جدها، المتشدد فعلاً، بالذهاب معها إلى القاهرة حيث تبدأ قصتها مع عماد فى (فلاش باك) طويل..

هنا ندخل تدريجاً إلى عالم يوسف السباعى الرومانسى فى قصته «فديتك يا ليلي» المأخوذ عنها الفيلم.. حيث يتسلل الحب الناعم إلى قلوب ناس لا يشغلهم شئ.. وحيث يصبح أكثر ما يطمع فيه الحبيب موعد لقاء هادئ يختلئ فيه مع حبيبته ليتبادل اللفظة والعبارات الرقيقة ويكتفى بتلامس الأيدي أو بقبلة على الجبين.. فلو أن فانت حمامة أراحت رأسها على صدر عماد حمدى بعد تأمل شمس الغروب على رمال شاطئ البحر، يكون هذا غاية المراد.. ويكون هذا فى الوقت نفسه أقصى تصور للحب فى هذا النوع من القصص الرومانسية عند يوسف السباعى والذى يختلف بالتأكيد عن مفهوم الحب عند كاتب آخر معاصر له هو إحسان عبد القدوس مثلاً، ثم يكون هذا هو نوع السينما الرومانسية أيضاً عند جمال مذكور أو عز الدين ذو الفقار..

لكننا فى هذا الفيلم بالذات يمكن أن نطلق على هذا النوع من الحب «غرام الحداثق المجاورة».. فالفتاة الحالة فانت حمامة التى تعيش مع جدها عبد العزيز أحمد متفرغة لسماع الموسيقى والقراءة والرسم أحياناً.. بيدد وحدثها فجأة صوت الموسيقى الذى ينبعث من المنزل المجاور، حيث وصل الموسيقار الذى تحبه، إبراهيم محسن (عماد حمدى)، لقضاء بعض الوقت فى بيت صديقه حمدى غيث ليتفرغ



لإبداعاته.. ومعه طبأه الطريف محمد عبد القدوس، فترسل خادمتها وسكرتيرتها وكاتمة أسرارها العاطفية وداد حمدي - كالعادة - لتقصي الأمر من الطباخ عبر سور حديقتي البيتين... وعبر هذا السور تنكرر لقاءات الخامين الطريفة..

### الزواج لا يكون «بالعافية» ؟

وتستخدم فائن حمامة خادمتها في نقل أخبار الوافد الجديد الذي وقعت في حبه.. وعندما تنصحها الخاتمة بالحذر تقول الفتاة الحاملة عبارة كهذه لا يمكن أن يكتبها إلا يوسف السباعي :

- «أنا خفض غنيا غلشان أشوف الحاجة اللي عايزة أعيش فيها.. بكرة حشوف اللي الدنيا حترغمني أنى أشوف.. هو ده الحب يا سنية!» .

وعبر سور «الحدائق المجاورة» يلتقي الحبيبان.. بل أنها تتجرأ فتتسلل إلى بيته لتسمعه وهو يعزف.. وعلى الرغم من أن الحب يتأكد يوما بعد يوم إلا أنه يظل متوجسا من أنها تحبه من أجل الحانة وليس لشخصه.. ولكنها تطمئنه وتشجعه على التقديم لخطبتها.. وهنا نصطدم برفض جدها لهذا الزواج ويعنف.. والواقع أننا نصطدم أيضا بشخصية الجد الذي قدمه الفيلم أحيانا كرجل عنيف متسلط بلا مبرر إلى حد أنه يرفض عزف حفيته على البيانو. ويمزق آخر «نوتة موسيقية» بقيت لها من أبيها الذي كان فنانا هو أيضا ويلا مبرر واضح لهذه القسوة.. بينما يقدمه في أحيان أخرى.. جدا حنوننا متفهما رقيقا مع حفيته.. ولكنه يفضل لها الزواج من ابن خالتها - محمود عزمي - الذي يشاركه أعماله وحساباته - ويحاول فرضه عليها على الرغم من نفورها منه.. وبما أن الفتاة في السينما عربية في مصر عندما يرفضون لها أن تحب ويجبروها على الزواج من شخص آخر لا تملك المقاومة إلا بالسقوط في الفراش على الفور حيث يجئ الطبيب في المشهد المعروف «ويكتب لها على أقرص منومة وشوية فيتامينات».. فإننا نقاجأ بالموقف الشهم لابن الخالة المكروه محمود عزمي عندما يكتشف أن فائن حمامة تفضل عليه عماد حمدي.. فينسحب على الفور ويؤيد بنت خالته في حبها.. بل ويلقى على جده المتسلط درسا بليغا في حق الفتاة في أن تحب من تشاء لأن الزواج مش بالعافية!:

## حين كانت الأحلام.. ممكنة

هنا يرضخ الجد القاسى على الفور ويوافق على خطبة العاشقين.. وترفرف السعادة وتصبح «الحياة لونها بمبى» ويسرحان فى الحدايق والشواطئ الجميلة وبين زقزقة العصافير.. وتقول فانت حمامة وهى تضع رأسها على صدر عماد حمدي سارحة بعينها فى الأفق اللزوردى :

- «مش عايزة افتح عنيا.. متهىأ لى أننى بحلم.. وخايفة يروح الحلم الجميل اللى أنا فيه..»

فيقول لها عماد حمدي وهو واثق من نفسه تماما، خصوصا أن الأفق لازوردى :

- «الحلم الجميل اللى أنتى فيه حيفضل على طول.. راجية.. قولى أنك بتحبينى!».

- «لا مش حقول.. لأن اللى عندى مش حب.. أكثر من الحب.. الواحد لما يحب حاجة تكون غريبة عليه.. لكن أنت فى لى.. فى كيانى..» .

ولابد من أن أضيف من هذا القبيل كانت تسحر الناس فى تلك الأيام من عام ١٩٥٤.. والحياة ما زالت هنية والأحلام ممكنة والبال خاليا إلى حد كبير من أزمة الإسكان ومصروفات المدارس الخ.. ولابد من أن دموع العذارى كانت تهمر فى عيونهن العسلى فى ظلام قاعات السينما.. وأقصى ما يمكن أن تصنعه الواحدة منهن أن تسمح بأن يمسك يدها الشاب الذى دعاها إلى السينما ودفع ثمن التذكرة وربما أشتري لها أيضا قطعة من «الجلاد» !

لكن هل يمكن أن ترفرف السعادة هكذا ويتزوج العاشقان دون أن تكون هناك مشكلة ؟

مستحيل طبعاً.. وإلا فأين تذهب «جرعة النكد» المقررة لكل فيلم مصرى.. ولكل شاب وفتاة مصريين فى حالة حب ؟

السيد عماد حمدي ينقلب فجأة من دون مناسبة، وفى قمة سعادته، على خطيبته فانت حمامة.. ويسرح فى الاكتئاب ويعلمها ببساطة أنه «خلاص.. الأقدار.. ما تسألينش.. لكن لازم نفترق» !

هنا أيضا لا تملك إلا أن تستسلم.. وهنا تنتهى قصتها الطويلة التى تروىها للطبيب النفسانى التى رأيناها فى «الFLASH».. ويبدأ الطبيب محمد الطوخى والصديق حمدي غيث فى تحقيق الموضوع مع عماد حمدي المريض المصنوم الذى فقد الذاكرة.. وفى «FLASH» آخر يعود فيه إلى طفولته نعلم أنه يخاف من المروحة..

لأنها تسببت فى موت أخته، وهو ما زال طفلا.. فى أثناء تسلقها طاحونة هواء ما.. سقطت منها .

### حذار من الشفقة

هذه «عقدة». وفهمناها.. ولكن تبقى «عقدة» الحقيبة الصغيرة التى يتشبث بها مذعورا من أن يخطفها منه أحد.. وبمزيد من البحث والتقصى يبدأ «فلاش» آخر يبدو كأنه فيلم آخر تماما.. فمن الذى يمكن أن يتصور أن عماد حمدي، وهو غارق فى قصة الحب هذه مع فانت حمادة، وعندما أنتصر على كل هذه العقبات، يمكن أن يقع فى الوقت نفسه فى حب زهرة العلا مجرد أنها فتاة رقيقة تجلس على الشاطئ كل صباح وهى تقرأ كتابا؟! وعندما تستدرجه بدهاء الأنثى للتعرف إليها.. يتبرع فى اللقاء الثالث مباشرة ومن بون أى مناسبة بأن يحكى قصة «حذار من الشفقة» لاستيفان زقايج حيث أحببت فتاة مشلولة فارس، وعندما رفض الاستجابة لحبها انتحرت.. فإذا بزهرة العلا مشلولة هى الأخرى ولكن عماد حمدي «لم يأخذ باله».. وإذا بها تطبق القصة بحذافيرها فتنتحر زاحفة بجسدها إلى البحر.. وإذا بعماد حمدي يعتبر نفسه مسؤولا عن موت الفتاة التى رأى فيها شبيها بأخته الطفلة التى تسبب فى موتها أيضا وإذا بالقصة تتكرر بحذافيرها للمرة الثانية.. وكان عماد حمدي متخصص بقتل الفتيات اللاتى يحبهن أو يشفق عليهن ويصاب بالعقدة النفسانية فيفقد الذاكرة.. ويتشبث بحقيبة زهرة العلا التى بقيت منها.. ويتخلى عن حبه لفانت حمادة فجأة ويهيم على وجهه مذهبولا على الرمال ..

### ميل تاريخي للاكتئاب

هذا المزاج الميلودرامى الفاجع الذى يلوى عنق قصة حب عادية وجميلة، كانت تمضى فى مسارها العادى نحو السعادة، ينبع من هذا الميل التاريخى التقليدى عندنا للاكتئاب والتعاسة فى كل مناحى حياتنا، من السياسة إلى الاقتصاد إلى العواطف إلى السلوك اليومي الذى يرفض مجرد الضحك الذى تتوجس شرا بعده، فنهمس فى رعب : «اللهم أجعله خيرا».. فمزاجنا العام يتلذذ بالشقاء والعذاب والاستسلام «للأقدار» كما جاء على لسان بطل الفيلم.. ولو لم تجد هذه الحكايات هوى واستجابة لدى المشاهدين لما حولها المنتجون إلى أفلام بالطبع.. والمنساءة تبدأ

فى القصة بالطبع التى كتبها المؤلف لقراء يعرف مطالبهم النفسانية التعة أولا.. ثم عندما تتحول إلى الفيلم تضيف إليها الصورة والأداء والموسيقى مزيدا من الشقاء والدموع.. والمذهل أننا منافقون وإلا فلماذا نفضل بعد ذلك النهايات السعيدة ؟ ونرفض النهايات التى قد لا يتزوج فيها البطل والبطلة أو ينتصران على كل أعدائهما.. ولكن بعد أن تكون قد اشبعنا أنفسنا حزنا ولطما على الخلود لما تعرض له هذان البطلان؟.. فنحن نتلذذ فى نشوة اقرب إلى الشنوء بأن نراهما يتعذبان طول الفيلم ويخرجان من كارثة إلى كارثة.. ثم نتلذذ فى الوقت نفسه وبالقدر نفسه حين نراهما يتزوجان فى النهاية.. وفى «أثار على الرمال» يتعذب عماد حمدي طول الوقت - ومعه فاتن حمامة طبعاً - قبل أن تتكشف عقده بعد الأخرى، ويتم شفاؤه. ويعود إليها فى النهاية ليعيشا «فى تبات ونبات»..

فهل من الحرام أن يعيش الإنسان عندنا فى «تبات ونبات» من البداية وكما يفعل كل البشر العاديين فى كل المجتمعات المتحضرة.. أم أنه تراث الهم والنكد الذى لا نستطيع التخلص منه بل ونستعذبه حتى نحول الفن الجميل نفسه إلى نوع آخر من القهر ؟

## مقالات عام: ۱۹۹۱

«الاسطى حسن»  
الفقراء والأغنياء ..  
قبل شهر واحد من ثورة يوليو !

فى مشهد النزوة من فيلم «الاسطى حسن» تذهب هدى سلطان الى القصر الذى عرفت للتو أن زوجها الاسطى حسن - فريد شوقى - قد هجرها اليه، لترجو السيدة التى يعيش معها الزوج المختفى أن تتخلى لها عنه ، لأنها - أى سيدة القصر الارستقراطية - تستطيع بمالها أن تشتري عشرة رجال مثل حسن.. بينما هى - أى الزوجة - لا تملك سواء زوجها ووالدا لطفلها.

وطبيعى أن تنصرف زوزو ماضى بارستقراطيتها المعروفة، فتستنكر هذا الكلام من البداية وتشمئز منه، ثم تطرد الزوجة من بيتها الفخم.. وطبيعى أيضا الا تسحب هدى سلطان ابنها الطفل لتنصرف قبل أن تقول العبارة التقليدية التى نسمعها فى الأفلام فى مثل هذه المواقف: «أنا ماشية.. لكن قبل ما امشى لازم أقول لك . كذا وكذا».. وهو الدرس الأخلاقى الذى لابد أن يلقيه الفقراء المطرودون، والذين هم على حق دائما، على مسامع السادة الأغنياء الذين هم أشرار ومنحرفون دائما، لكى تضج أكف مشاهدى «الترسو» المطحونين فى الصالة بالتصفيق لهذا الموقف «العالى جدا» فى السينما العربية فى مصر.. وحيث ينتقم المظلوم المسكين من الظالم الثرى ولو بمجرد الكلمات .. فهو انتقام المشاهدين كلهم فى الوقت نفسه من أوضاع تعيسة كثيرة لاينفسون عنها إلا فى السينما..

ولكن قبل أن تغادر هدى سلطان وطفلها القصر الفخم، يكون زوجها فريد شوقى قد فتح الباب بمفتاحه الخاص، وبخل الى الردهة ليفاجأة بزوجته وابنه فى آخر

مكان كان يتوقع مجيئهما إليه.. فتحدث المواجهة الحاسمة التى ينتظرها الجمهور بفارغ الصبر.. وفى البداية ينهرها فريد شوقى لمجيئها إلى هذا المكان، فتستعطفه بأن يعود معها إلى البيت أن لم يكن من أجلها فمن أجل ابنهما.. ولكنه يبدو وقد قرر نهائيا أن يغير مسار حياته كله، ويلا عودة.. وفى لحظة ثورة عاتية على ظروفه التى دفعته إلى ذلك يصرخ كأنما يدير ما فعله:

- «خلاص.. زهقت من عيشة الفقر والحرمان.. عايز اتمتع واقب - بمعنى اقفر - على وش الدنيا»..

وتكون هذه العبارة هى مفتاح فيلم «الاسطى حسن» كله فى الواقع .. فالبيت الذى حدث فيه هذه المواجهة هو قصر فخم فى الزمالك تعيش فيه المرأة الارستقراطية اللعوب زوزو ماضى.. ولكن البيت الذى جاء منه الزوجة المهجورة يقع على الضفة الأخرى عبر النهر.. فى إحدى الدوارى الضيقة الفقيرة فى حى بولاق.. الذى شاعت الأقدار الغريبة أن يكون مواجهها مباشرة لحي الزمالك الارستقراطى، الذى هو أصلا جزيرة كبيرة وسط النيل اختاره الأجانب الذين كانوا يسيطرون على مقاليد الحياة فى مصر منذ أيام الاستعمار ليبنوا فيه مساكنهم فى شوارع الهادئة الأنيقة. ربما ليعزلوا أنفسهم تماما بمياه النهر عن حياة بقية المصريين الفقراء أو العاديين.. ويعد ما بنى الانجليز لأنفسهم «نادى الجزيرة» لصيكا لحي الزمالك - والذى كان لهم وللصفوة من كبار التجار والأثرياء من المصريين - جعلوا وسيلتهم للاتصال بقلب المدينة الشعبى والتحكم فيه هو «كوبرى أبو العلا» الذى صممه المهندس الفرنسى ايفيل الذى بنى البرج الشهير فى باريس.. ويقال أنه انتحر بعد اكتشافه خطأ هندسيا فى تصميم الكوبرى، الذى ظل على الرغم من هذا الخطأ هو الفاصل الرمزي بين عالمين مختلفين تماما : بولاق الحى الشعبى المزدهم بالطبقات الشعبية الفقيرة أو البرجوازية المتوسطة فى أحسن الأحوال، وحيث الدوارى الضيقة المتربة تضم البيوت الصغيرة المتهاكة التى تتقارب حتى تبدو وكأنها تتساند على بعضها، وحيث الحرفيون الصغار والباعة وأصحاب الدكاكين والورش لا يكفون عن انجاب الأطفال الذين يلعبون فى التراب ويشيرون الضجيج.. ثم عبر النهر فقط وخلال خطوات قصيرة على الكوبرى يبدأ عالم آخر مناقض فى حى الزمالك حيث الشوارع الواسعة والبيوت الفخمة والقصور «والفيلات» التى تحيطها أسوار الحدائق التى تتدلى منها عقود الفل والياسمين..

وحيث يسكن الأجانب أو الطبقات اللصيقة بهم من أثرياء المصريين فلا تسمع صوتا لدبيب نملة.. أو هكذا كانت على الأقل عندما صنع صلاح أبو سيف فيلمه الذى كان عرضه الأول فى ٢٣ يونيو ١٩٥٢.. أى قبل شهر واحد من ثورة يوليو.. وهى مفارقة ربما لم تخطر ببال صلاح أبو سيف نفسه !

هذا الوضع الجغرافى الفريد ربما كان هو نفسه الذى أوحى بفكرة الفيلم كله.. ولعل هذا ما أغرى صلاح أبو سيف بصنع الفيلم من الأساس.. حى الفقراء فى مواجهة حى الأغنياء.. ولا يفصل بينهما إلا النهر فكيف يعيش هؤلاء وأولئك.. وماذا لو أدى الجسر الذى يربط بينهما الى «اختلاط» الاثنين معا بشكل ما، أو من خلال مغامرة ما، حتى لو كانت حماقة !

فى الصياغة المدروسة لمشهد الذروة فى «الاسطى حسن» الذى تحدثنا عنه.. تعبر هدى سلطان النيل فى عربة حنطور يملكها سيد بدير، الحوذى الطيب الشهم أحد جيرانها فى الحى الشعبى ومن أصدقاء العائلة، وهو يتبرع بتوصيلها الى حى الزمالك حيث عرفت أن زوجها المختفى عن البيت والحارة منذ مدة، يعيش هناك مع تلك المرأة الارستقراطية..

هنا تكون دلالة الحنطور عند صلاح أبو سيف فى الحى الأنيق الذى لا يعرف إلا السيارات، ثم ملابس الحوذى الفقير نفسه الجلباب الرث وغطاء الرأس الذى هو «منديل محلاوى» بسيط، ثم ملابس الزوجة هدى سلطان نفسها : «الملاية اللف» التى هى الزى الرسمى لبنات الحى الشعبى، وابنها الطفل فى يدها يلبس حلة ضابط جيش كما كان الفقراء والبرجوازيون الصغار يحلمون لأبنائهم بمناصب السلطة فى تلك الأيام، ولو بالبأس الطفل حلة ضابط تيمنا بأن يصبح ضابطا فعلا.. هذه الدلالات «الشكلية» كلها تعنى «اقتحاما» من الحى الشعبى للحى الارستقراطى.. وهى قد تحمل معنى الغزو أو التطفل أو الاستجداء.. أو ربما كل هذا معا.. فكيف يستقبل الحى الارستقراطى كل هذه النماذج الوافدة من الشاطىء الآخر ؟

ان النتيجة الحتمية لهذا الصدام غير المتكافىء هى الطرد.. أى كانت القضية التى سمحت أصلا بهذا التسلل غير المنطقى عبر الكويرى، وهو ليس مجرد جسر على نهر وانما هو أساس حاجز بين طبقتين.. وأيا كانت مشروعية مطالب هدى سلطان وقوتها أخلاقيا، فهى محكوم عليها بالطرد من رزوم ماضى أيا كان غرقها



فى الرنبلة بالمعنى الأخلاقى الواهى مادامت هى الأغنى والأقوى، ولو كانت هى المغتصبه لرجل لىس من حقها .

### الخدم أشد قسوة من الاسياد !

بل ان نكاء صلاح أبو سيف «الخبث» جعله يبدأ فى اذلال هذه السيدة الفقيرة المظلومة بمجرد أن تجرأت على عبور الكوبرى، ومن أبناء طبقتها أنفسهم أولا.. فالبواب ينهرها على باب القصر ويسألها عن تريد بمظهرها الزرى هذا.. وعندما تقول أنها جاءت من أجل الاسطى حسن.. يقول لها بتأفف :  
- «معنناش هنا اسطوات»!

ثم يسمح لها بالدخول عندما تصور هازنا أنها لابد أن تكون «الفسالة» .. وقد يكون هذا البواب نفسه من أهالى حى بولاق الفقراء أصلا.. ولكن مشكلة هذه النماذج أنها عندما تلتحق بخدمة السادة تكتسب طباعهم وعجرفتهم حتى مع أبناء طبقتهم نفسها.. لأن هذه هى طبيعة الخدم عندما ينعمون فى ظلال السادة وعلى فضلاتهم .

وعندما تطرق المرأة الفقيرة باب القصر.. فانا لا يمكن أن نغفل نظرة الازبراء الهائلة من الخادم.. انه ينظر اليها وهى «بالملاية الف» مذهولا.. وكأنه لم ير هذا الشئ من قبل، حتى فى بيته شخصيا فى حى شعبى بعيد آخر ! ثم عندما تقول له بمذلة شديدة أنها تريد أن تقابل «الست هانم» يدهش أولا، ثم يقول لها بتأفف: «طيب خليكى واقفة هنا»!

ثم يتسلل بأذب شديد جدا إلى «الست هانم» زوزو ماضى وهى تعزف البيانو برشاقة، ويميل بأذب ليهمس بأن سيدة ما «شكلها غريب» تطلب مقابلتها.. وعلينا أن نلاحظ تعبيرات امتعاض الخادم و «قرقه» ربما تكون أكثر شدة ورفضاً من تعبيرات «الهانم» نفسها !

مثل هذه الملاحظات الصغيرة النكية لا يمكن أن تفوت مخرجاً أديبا مثل صلاح أبو سيف الذى يفجر الصراع عنيفا وحاسما بين هدى سلطان من ناحية.. وزوزو ماضى وفريد شوقى الذى انضم اليها، متصورا أنه أصبح من «نوعها» ومن طبقتها من ناحية أخرى. وهو صراع بعد ما يطرح فيه فريد شوقى مبرراته فى ترك زوجته والحقى الشعبى كله لكى ينجو من حياة الفقر والتعاسة.. يعود فيتحول من جديد الى

وحش شرس لا يريد أن يبقى على شيء مما يذكره بماضيه الذي جاء منه .. فهو لا يكون أقل قسوة من عشيقته الأرستقراطية وهو يطرد زوجته وابنه من القصر شر طردة !

ولا يفلت صلاح أبو سيف عنصر الميلودراما هنا أيضا عندما يسرف في استخدام صيحات الطفل - سليمان الجندي - وهو يستعطف أباه الا يتركه وأن يعود معهما إلى بيته في بولاق.. بينما يصم الأب أننيه عن بكاء طفله ويواصل اصراره على طرده مع أمه من الزمالك إلى بولاق.. والاعتراض ليس على مبدأ استعطف الطفل لأبيه.. فهذا منطقي .. ولكن على الاسراف فيه لكسب شفقة المشاهد.. وربما لاستخدام هذا العنصر الميلودرامي أكثر من مرة عندما يتخيل فريد شوقي بكاء ابنه فيؤنبه ضميره على ما فعله ويلج عليه صراعه الداخلي.. ربما لأنه على الرغم من النعيم الذي يرفل فيه في قصر عشيقته الثرية وعلى الرغم من توفقه لتعويض سنوات الحرمان، ليس مقتنعا في أعماقه بأن هذا هو الحل، أو أن هذه هي الوسيلة الشريفة.. وما تبقى حيا في ضميره من التكوين الشعبي لابن البلد يرفض في الواقع هذا السلوك.. وهو تمهيد منطقي أيضا لقراره في نهاية الفيلم برفض هذا النعيم الزائف، والعودة إلى بيته وحيه الشعبي، حيث ينتمي فعلا ..

### حكاية الأسطى حسن

القصة تبدأ كما تبدأ هذه القصص، بالأسطى حسن العامل البسيط الفقير في «ورشة حدادة» في بولاق ويمارس كل حياة هذه الطبقة الكادحة من معاناة، لا تنتقص على الرغم من ذلك، من حياته الهائلة المستقرة إلى حد ما مع زوجته هدى سلطان وابنه الصغير.. وعلى الرغم من مناكفات خفيفة الدم من حماته ماري منيب.. والمشاكل كلها تأتي بالطبع من نقص المال.. وحيث لا يكفي أجر العامل البسيط لتلبية كل احتياجات البيت .. خصوصا مع تحريض الحماة المستمر لكي تتمرد ابنتها على هذه الحياة التعيسة التي ألقاها فيها «حظها المايل» على طريقة ماري منيب !

ومع ذلك، فالحياة معقولة الى حد ما، «البال رايق» وهدى سلطان تغني لزوجها أغنية حب في «حظطور» صديقها الحوذي الطيب سيد بدير.. ثم تقف عندما تحزن، وعندما تفرح، حتى يبلغ عدد الأغاني خمسا.. في موضوع لا يحتمل هذا !

ويجب صلاح أبو سيف على هذا الاعتراض بقوله : «كانت ممثلة الفيلم الأولى مطربة.. هي هدى سلطان.. وفي تلك الفترة كان السوق الخارجى للفيلم المصرى بصفة خاصة يتطلب وجود الأغاني فى الأفلام.. ومع هذا فأننى أعتقد أن الأغاني لم تكن «محتشورة» فى «الأسطى حسن»، وأنا اذا حذفناها منه فإن الأحداث ستنتثر.. واذكر بصفة خاصة الأغنية الأولى التى كانت هدى سلطان تردها فيها كلمات معاكسة لما تفعله.. فبينما كانت تكتس البيت وتقوم بتنظيفه كانت تغنى كلمات تقول فيها أنها بنت عائلة كبيرة.. وتشتترط على زوجها الا تعنى بشؤون بيتها بنفسها.. كانت أغنية طريقة متصلة بموضوع الفيلم »..

وحول هذه الأسرة الصغيرة يرسم صلاح أبو سيف بعض ملامح الحارة المصرية فى بولاق التى ولد وعاش فيها هو نفسه، ويعرفها جيدا.. وحيث الحس الجماعى قوى جدا ومتراپط مثل البيوت الصغيرة المتساندة .. فالكل مع الكل.. والهوم مشتركة.. وليست هناك حواجز ولا أسرار .. ومجموعة أصدقاء فريد شوقى هم زميله العامل فى الورشة شكوكو والحوذى الطيب سيد بدير والعجوز الأكثر طيبة عبد الوارث عسر. كائهم أعضاء فى الأسرة يشاركون فى كل أفرأحها وأحزانها..

وتبدأ المأساة حينما يذهب فريد شوقى إلى الزمالك لتريكب «بوابة حديدية» من صنع الورشة فى بولاق.. فى قصر الغانية للعبوب زوزو ماضى، التى سرعان ما تجذبها على الفور فحولته كرجل فتوقعه فى حبائلها .. لأنها تبدو كائما لا يشغلها شئ عن السهر واللهو والصخب واصطياد الرجال.. ويبدو أنها سئمت «نوع» الشبان المتأنقين من طبقتها والذين يمثلهم رشدى اباطة، الذى كان حينذاك ممثلا جديدا لا يزال صغيرا . وحسب المفهوم التقليدى السائد عن هذه الطبقة – حتى عند صلاح أبو سيف نفسه – فانهم يبدون فاسدين تماما منطلين، لا تشغلهم إلا سهرات الكباريه والتتفيس عن عقدهم الجنسية.. فاذا ما وقع فى أيديهم «فحل» من الطبقة الشعبية ذات الملابس الرثة والرائحة التى ليست طيبة تماما.. فانه يثير الرغبات المكبوتة لدى نساء هذه الطبقة ! وكنوع من المغامرة والتغيير وتجربة رجل له مذاق مختلف.. حسب المفهوم الساذج من أن أبناء الطبقات الشعبية أكثر فحولة من أبناء النوات. وهو المفهوم نفسه الذى عاد خيرى بشارة بعد أربعين سنة ليقدمه فى «كابوريا» وحيث تلتقط رغبة الارستقراطية البيضاء الجميلة، الشاب الرث الأقرب للصعلكة والجلافة أحمد زكى من حارة شعبية أيضا ويقوة الفلوس لمجرد أن تخرج

من الملل !

ويديهي أن يعجز الأسطى حسن عن مقاومة اغراء المال والنعيم والملابس الانيقة التي يحصل عليها جميعا بالسلاح الوحيد الذي يمكن أن يعبر به الكوبرى، ويقهر هذه الطبقة.. وهو قوة الجنس في مواجهة قوة المال !. ولذلك فهو يهجر بولاق وينسى كل شيء عنها، حتى علاقته بأسرته وأصدقائه ويتصور أنه أصبح فعلا جزءا من الزمالك لمجرد أنه أصبح يلبس ملابسها الأنيقة .

ويلعب صلاح أبو سيف بهذا المعنى الجنسي بذكاء على النحو الذي يستهويه في معظم أفلامه.. باستخدام بعض مفردات الصورة التي يسمونها «رموزا» وهي مجرد إياحات واضحة بالتشابه.. كاستخدام بعض الأنوات مثل «الشنيور» مثلا، الذي في موضع ما من المشهد، يوحي بمعنى على المشاهد أن يلتقطه .. ولكنه يستخدم مع هذا المضمون الجنسي مضمونا طبقيًا آخر واضحا.. هو التناقض بين نموذجي سيدة الزمالك الارستقراطية وعامل بولاق الفقير.. ليعبر - بقر ما - عن التناقض الاشمل بين طبقتين كاملتين في مواجهة بعضهما ولا يفصلهما إلا كوبرى .. وهو تناقض كان يشمل مصر كلها في الواقع .. قبل شهر من ثورة يوليو.. وربما حتى الآن !

وكان صلاح أبو سيف قد أخرج قبل «الاسطى حسن» سبعة أفلام لم يكن فيها ما ينبىء عن الحس الاجتماعى الواعى الذى يملكه بالواقع المصرى.. بل ولا يجمعها حتى ذلك الحين اتجاه أو اهتمام واحد واضح .. لأنه كئى مخرج شاب جديد يتحول من المحتاج فى مدرسة استديو مصر إلى الإخراج كان يبحث عن فرصة أولا ، ويصنع ما يتاح له أن يصنعه.. ولذلك بدأ عام ١٩٤٦ بأول أفلامه «دايما فى قلبى» ثم «المنتقم»، «مغامرات عنتر وعجلة»، «شارع البهلوان»، «الصقر»، ثم «الحب بهدله»، وذلك يوم يا ظالم» وهى أفلام ، ومن مجرد أسمائها، لا توحى بصلاح أبو سيف الذى نعرفه.

ومن هنا تجى أهمية «الاسطى حسن» فيلمه الثامن الذى كان بداية لأن يطرح حسه بالواقع المصرى على استحياء على الرغم من أن القصة من تأليف فريد شوقى أساسا وحيث يروى صلاح أبو سيف نفسه :

- «فى فيلم «الاسطى حسن» تناولت لأول مرة موضوعا من الموضوعات السياسية التى تعالج الفوارق بين الطبقات، والفقر فى الأحياء الشعبية.. فبعد نجاح

فيلم «ك يوم ياظالم» جاعى فريد شوقى بفكرة فيلم عن عامل من بولاق يجلس على كورنيش النيل ويتطلع إلى الزمالك.. واشترك فريد شوقى وهدى سلطان من ناحية، ورمسيس نجيب من ناحية معى فى انتاج «الاسطى حسن» وكتبت السيناريو مع السيد بدير.. وكان وحيد فريد الذى عمل معى فى فيلم «ك يوم ياظالم» مشغولا بـفيلم آخر، فلم يستطع تصوير فيلمى الجديد.. فتعاقدت مع فيرى فاركاكاش الذى صور لكامل سليم فيلمى «العزيمة» و «إلى الأبد»..

وواضح أن صلاح أبو سيف والسيد بدير فى السيناريو الذى كتباه للأسطى حسن اضافا الكثير لفكرة فريد شوقى، عن العامل من بولاق الذى يتطلع الى حى الزمالك المواجه.. وحيث أصبحت المواجهة فعلا بين عالمين مختلفين وطبقتين تفرق بينهما تناقضات مريرة وليس مجرد جسر على النيل.. وكان الفيلم واعيا بأن يدين ويحسم محاولة طبقة أن تحل مشاكلها من خلال القفز على طبقة أخرى بقوة الجنس أو الفحولة.. فهذه حلول وهمية مؤقتة، فضلا عن فريتها.. ولذلك فهو يعيد بطله الأسطى حسن إلى واقعه الحقيقى فى حى بولاق، حيث لابد من مواجهة أخرى أكثر موضوعية لمشاكله.. ولو أن الفيلم لكى يصل ببطله إلى هذه النهاية، أقحم عنصرا ميلودراميا آخر هو الزوج المشلول حسين رياض الذى يرقب مبادئ زوجته العابثة زوزو ماضى من وراء ستار وهى تتقلب من عشيق إلى عشيق عاجزا عن صنع أى شىء إلى أن تحين الفرصة ليقتلها ويخلص البشرية من مبادئها فى اللحظة المناسبة بالضبط التى يكتمل فيها وعى البطل..

وأدرك الأسطى حسن حقيقة انتمائه الوحيد لحى بولاق حيث عاد، ومازال يعيش هناك حتى الآن، بحثا عن حل آخر لكل «الاسطوات حسن» لكى يقتربوا ولو قليلا من مستوى حى الزمالك من بون أن يعبروا الكوبرى جريا وراء وهم زوزو ماضى.

## « الزوجة العذراء » سينما الملائكة الذين لا يخطئون !

إذا كانت فانت حمادة رمزا من رموز السينما المصرية، فانه يمكن اعتبار عماد حمدي رمزا آخر على مستوى الرجال، وان لم يكن بالمقدار نفسه.. وأحد الأسباب بلا شك هو أن عدد الممثلين الذين لعبوا دور الفتى الأول أكثر من الممثلات . وهي ظاهرة قديمة فى السينما المصرية وما زالت مستمرة حتى الآن.. مما جعل «النجمة» عملة أكثر ندرة، وبالتالي أكثر تميزا.. بينما كانت أنوار «الفتى الأول» تتوزع دائما بين أكثر من ممثل، يمثل كل منهم نموذجا أو «تينا» مختلفا عن الآخر.. وربما بسبب ذلك كانت المنافسة أمام فانت حمادة أقل بكثير منها أمام عماد حمدي.. الذى فرض عليه تكوينه الشكى الخاص، وأداؤه الرزين قليل الانفعالات، أن يلعب غالبا شخصية الرجل الأقرب إلى النضج والتعقل والخطوات المحسوبة.. فيصبح رمزا للرجل الذى تحلم به المرأة زوجا .. فى الوقت الذى كانت فانت حمادة تمثل للرجل، المرأة التى لا يمكن أن تخطئ!

ولأن مفهوم السينما الغالب عند المشاهد المصرى هو المفهوم الخلقى.. فلقد كان طبيعيا أن يلقى هذان النموذجان للمرأة والرجل أكبر قدر من القبول فى الأفلام التى يلعب كل منهما فيها عنصر الخير والفضيلة وسط أى عناصر شر أو «رنيلة» يمكن أن يزدحم بها الفيلم.. ومن هنا ربما كانت فانت حمادة وعماد حمدي أكثر النجوم انتشارا فى السينما المصرية، حتى لا يمكن حصر عدد أفلامهما، بل وتأثيرهما القوى فى الوقت نفسه، فى تأكيد الشخصية المثالية كما يحب المشاهد أن يراها على الشاشة، وربما كانت أفلامهما معا هى أكثر الأفلام نجاحا ونظافة، بهذا المفهوم الخلقى.. حتى عندما كان أداء كل منهما يقف عند حدود النمطية والتكرار، فنتصور

أحيانا أنه يلعب الشخصية عينها في كل فيلم ..

«الزوجة العذراء» الذى أخرجه السيد بدير عام ١٩٥٨ هو تأكيد مثالى لنمط فانت حمامة وعماد حمدي.. بدليل أن الشخصية التي تبدو أكثر حياة وقلقا ووجدا، هي شخصية الممثل الثالث الذى يقف بينهما ويدور الصراع من حوله وهو أحمد مظهر، الذى كان وجها جديدا حينذاك، يؤكد خطواته فيلما بعد فيلم كنموذج مختلف نوعا عن الفارس الرومانسى والارستقراطي النحيل الذى ظهر بعد ثورة يوليو (تموز) مباشرة، وسقوط الطبقة التى يمثلها ولو على مستوى الشكل.. شكل الممثل وشكل سقوط الطبقة معا.. فكان السينما المصرية رحبت بأحمد مظهر وتمسكت به كأخر فرسان عصر كانت تحن اليه !

### من أجل ارضاء المشاهد

وسيد بدير مخرج «الزوجة العذراء» هو أحد أهم شخصيات السينما المصرية وأغزرها نتاجا، ممثلا ومخرجا وكاتبا مميزا السيناريو والحوار.. ولذلك يدهشنا هنا أن يعهد بالسيناريو والحوار إلى كاتب آخر هو محمد مصطفى سامى الذى ارتبط بأفضل ميلودرامات حسن الإمام من حيث البناء المحكم والضرب على الأوتار التى كانت هذه المدرسة تترك بنكاء أنها تعجب المشاهد المصرى.. وإن كنا ندرك فى «الزوجة العذراء» أن لسات السيد بدير ككاتب، لم تكن غائبة عن الفيلم وهو يخرجها، فيؤكد على مواقف أو عناصر درامية تستهويه.. مثل اللعب على الدافع الجنسي مثلا، وجملته الحوار المركزة ولكن المفعمة بالايحاءات.. وحتى تشبيهات الصور التى يسميها البعض خطأ - بالرمز- والتى يستخدمها صلاح أبو سيف الذى عمل معه سيد بدير كثيرا فى أفلامه الأولى.. بل وحين يستخدم المؤثر الصوتي - كصورة سهيل الحصان - للتأكيد على معنى ما، فهذه كلها اضافات لسيد بدير المخرج على سيناريو محمد مصطفى سامى لتفسير الموقف الدرامى أو التأكيد عليه، خصوصا عند المشاهد المصرى الذى يميل إلى الإلاحاح على المعنى مهما كان واضحا..

وهنا لا يمكن اغفال أن الفيلم كان من انتاج رمسيس نجيب الذى مازال مثلا حتى الآن للانتاج النظيف بالمعنى الفنى.. وحيث كان المنتج «سينمائيا فعلا»، قادما من قلب الصناعة نفسها ومتمرسا فيها، وبالتالي موفرا لها أفضل العناصر فى فروع العمل.. وحيث نلاحظ مثلا جودة التصوير بالأبيض والأسود لمحمود نصر.. ثم

رقى أو «شياكة» كل التفاصيل، من ديكور إلى ملابس إلى موسيقى ناعمة معتمدة تماما على الاسطوانات الأجنبية.. وحيث لا نجد قبجا ولا ابتذالا فى أى شىء.. ولا سيما أن الفيلم يحدث فى الأجواء الاثيرة لهذه السينما الكلاسيكية التى ترى أن المشاكل الجديرة بالمناقشة فى الأفلام هى مشاكل الأزواج المترفين مع زوجاتهم، وفى اطار الثلاثى المعروف، للزوج والزوجة والعشيق.. أو الصبيب المنافس على الأقل حرصا على عدم خدش الحياء.. مع الحرص على عدم الخروج عن الشريحة «المستريحة» من المجتمع ، التى لا تشغلها مشاكلها المادية ولا المهنية على الإطلاق، لكى تتفرغ بالكامل لعلاقاتها الناعمة !

### «عاطلية» السينما المصرية !

عماد حمدي فى «الزوجة العنراء» هو الدكتور فؤاد الطبيب الشاب الذى لا نراه يمارس الطب على الإطلاق أو يذهب مرة ولو من باب الخطأ الى مستشفى، أو يحمل «سماعة» ليكتشف على أى مريض! فهو يكاد يكون الطبيب الشخصى المتفرغ لصديقه مجدى أو (أحمد مظهر) الذى ورث أملاكاً، وثروة كبيرة عن عائلته، ويعيش فى قصر فخ، واسطبل به ستة جياد، وله «عزية» فى الريف لا تقل فخامة ! ومثل كل بطل «شيك» فى الفيلم المصرى ! بينما يخدمه طبّاخ عجوز هو عم صالح الذى يلعبه حسين عسر، ووداد حمدي أشهر خادمة فى السينما المصرية وزوجها عدلى كاسب سايس خيول الاسطبل، وخدم آخرون نسمع أسماءهم.. فإننا لا نعرف كالعادة ماذا يفعل هذا الشاب الارستقراطى المرفه غير أنه ثرى و«مستريح».. واتحدى أن تكون هناك إشارة واحدة فى الفيلم لمهنة هذا الكائن الخرافى المعلق فى الفراغ، أو عن نوع دراسته مثلا أو ماضيه أو تاريخه أو خياراته السابقة.. وهذه هى العادة الشائعة فى هذه الأفلام التى تقدم شخصياتها فقط منذ لحظة بدء الفيلم وكنتم ولدوا فجأة حينذاك ! لأن كل ما يعنى كاتب السيناريو والمخرج هو فقط ما سوف تقعله شخصياتهم فى الفيلم، وبلا أى داع للخوض فى تركيبها أو مكوناتها قبل ذلك.. ولذلك نحن لا نصاب بالدهشة أبدا عندما نرى معظم أبطال السينما المصرية – باستثناء الخدم والراقصات – «عاطلية»!

والفعل الوحيد الذى يقوم به أحمد مظهر، وفيما لا يتعدى لقائى فى بداية «الزوجة العنراء» هو أن يسابق صديق عمره عماد حمدي على الجياد، لكى يقع



فجأة عن صهوة جواده ويصاب بعطب ما فى جسده نفهم على الفور أنه أدى الى عجزه الجنسي.. ويصبح هذا هو محور الفيلم كله بعد ذلك !

### اليه العاجز والسايس الفحل !

بعد هذه الحادثة بعامين كاملين نكتشف أن عماد حمدي مازال ملازما لصديقه المصاب أحمد مظهر ولا يكاد يفارقه، حتى أننا لم نر عماد حمدي يذهب الى بيته أبدا. وكأنه السيدة الوالدة، وليس مجرد صديق مهما كان وفيها مخلصا ! ثم يبدأ الفيلم باللعب على مسألة العجز الجنسي هذه لكي نفهم.. ففى مقابل هذا «البك» الثرى المحروم من ممارسة حقوقه الطبيعية المشروعة نجد أن «سايس» خيوله الفقير عدلى كاسب هو «الفحل» مفتول العضلات الغارق فى بحار الحب والسعادة مع زوجته الخادمة وداد حمدي التى كانت تتمتع، على الرغم من شكلها وأدائها الشعبى، بجسد بض مثير، حتى أصبحت نموذجا للجمال «البلدى» الذى يناسب المزاج الشرقى الذى كان يفضلها أحيانا على بطلة الفيلم نفسها، خصوصا لو كانت «معصصة»! وأعتقد أن هذا المزاج الشرقى، فضلا عن حيويتها وخفة روحها وتلقائيتها أمام الكاميرا، كانت كلها وراء نجاح وداد حمدي وانتشارها، حتى أصبحت قاسما مشتركا فى معظم الأفلام.. وحتى تمنى كل مشاهد أن تكون عنده خاتمة مثل وداد حمدي لكي يطلق زوجته من أجلها !

ويقدم السيد بدير التكوين الجسدى لهذه الخاتمة وزوجها السايس عدلى كاسب وعلاقة الحب والاشتواء الدائمين بينهما كتنقيض واضح لحرمان سيدهما الثرى الذى منحه الله كل شيء وحرمه من هذه الميزة الهائلة. وهو دليل تقليدى آخر من السينما فى مصر على فكرتها الراسخة عن أن الفقر يمكن أحيانا أن يكون أفضل من الثراء.. وأن ما نسميه «براحة البال» لا يمكن شراؤه بأى ثمن ! ويشبه السيد بدير علاقة الهيام هذه بين الزوجين تشبيها صوريا سانجا بحصان فى الاسطبل يقبل حصانة أو «فرسة».. ويعد مشاهد تنقيض بالاغراء والدلال يقول السايس الفحل لزوجته البضة الشبقة : «اسبقينى .. أنا جاى وراكى» وبينما هو ينهى عملا فى يده تعود فتتعجله : «يامحروس.. يامحروس.. ياله بقى عشان نتعشى!».. فيقول «طيب» ويدخل حجرتهما الصغيرة فى طرق القصر الفخم الذى يسكنه سيدهما.. ويفلق الباب فى وجه الكاميرا لنفهم نحن ما الذى سيحدث.. ونسمع صهيل «الفرس» الذى

ينطق بالانتشاء.. وهذه الاشارات المهذبة للجنس هي كل ما تجرؤ عليه السينم  
العربية في مصر في الواقع، ليلتقط منه المشاهد المعنى المراد، لأن المحائير الرقابيا  
والخلفية تمنع استخدام الصور.. وهو نوع من التفاف الذي ارتضى به الجميع، لأن  
بعض مشاهد الرقص الشرقي الذي تمتلئ به أفلامنا، هي في تقديري أكثر إثارة  
وابتذالا، وهدهدها الرئيسي ليس الرقص كفن .. وإنما استثمار جسد المرأة !

### عماد يضحى .. ومظهر يتزوج !

ويقطع الفيلم بعد هذه التقدمة قطعاً مفاجئاً إلى الاسكندرية ، حيث كان لابد -  
ولا يزال - أن يتم تصوير أجزاء من أى فيلم هناك.. حيث نتعرف إلى السيدة  
الارستقراطية زوزو ماضى التى هي سعاد هانم أرملة المرحوم رأفت باشا صالح..  
عندما كانت تقضى الصيف فى الاسكندرية مع ابنتها فانت حمامة.. فلا بد من أن  
تكون بطة الفيلم ابنة الباشا.. ولكننا نفهم من محامى الأسرة فاخر فاخر.. أنها فى  
أزمة مالية بعد وفاة الباشا، حيث رهنّت «العزبة» - فلكل أسرة «عزبة» طبعاً - لأحد  
البنوك الذى يهدد الآن بالحجز عليها أو بيعها وفاء لديونه.. وبالمصادفة وفى ردة  
الفندق الذى صبح عماد حمدي صديقه المريض أحمد مظهر ليستجم به شهراً من  
متاعبه النفسانية.. يتعرف محامى الأسرة إلى صديقه عماد حمدي فيخبر الأرملة  
اللعب زوزو ماضى بأنه طبيب ثرى «عنده عزبة وعمازتان».. فتتضع الأرملة عينها  
عليه ليكون زوجها لابنتها فانت حمامة ويحل لهما مشاكلهما المادية..

ولأنها فانت حمامة .. يقع عماد حمدي فى حبها على الفور.. ثم لأنها فانت حمامة  
أيضاً.. يقع أحمد مظهر فى حبها على الفور ! ونكون أمام الموقف الخالد فى  
السينما - مصرية وعالمية - الصديقان اللذان ذهبا للاستجمام، فيقعان معا فى حب  
الفتاة نفسها، ومن النظرة الأولى، وبالطريقة اياها، ومن دون أن يعلم كل منهما طبعاً  
أن الآخر يحب الفتاة نفسها، وكأنها الفتاة الوحيدة ليس فى هذا الفندق فقط .. بل  
وربما فى العالم كله ! وألا كيف ستتعدد المسألة وتتقلب الدنيا كلها فوق رؤوسهم  
ورؤسنا جميعاً ونغرق فى المسألة !

فاذا كانت «التضحية» عنصراً أساسياً فى بناء التركيبة الملبورامية فى الفيلم  
السينمائى فى مصر حيث لابد أن يضحى أحد بنفسه أو بعواطفه من أجل حبيب أو  
صديق عزيز.. وحيث قيمة الوفاء والعذاب من أجل الأحباء تلقى إعجاباً كبيراً وتثير

نوعا من التطهر الصوفى فى الوجدان المصرى.. فان عماد حمدى يرقب تعلق صديقه مظهر بفاتن حمامة دون أن يخبره بأنها هى حبيبته نفسها.. وينسحب على العكس من القصة كلها. ولكن بعد ما يصارحه كطبيب وصديق بالمشكلة الجنسية التى يمكن أن تحول بينه وبين الزواج .

### العجز الجنسي .. موضوع شائك !

وبما أن السينما المصرية لا يمكن أن تقتحم دائرة الجنس بأكثر من التلميح .. فإن عماد حمدى يصوغ تحذيره لصديقه فى هذه الكلمات بالغة التهذيب : «وقعتك من على ظهر الحصان حتكون حائل بينك وبين الزواج .. مش حتكون الزوج اللى يقدر يرضى زوجته !» ويدهشنا أن تكون هذه «معلومة» يفضى بها طبيب لصديقه.. وكأن أحمد مظهر لا يدري طوال سنتين أنه عاجز جنسيا منذ سقوطه، وأن هذه ستكون مشكلة خطيرة عند الزواج. وكان القدرة الجنسية أو عدمها هى آخر ما يفكر فيه الرجل أو يدركه.. لأن رسم الشخصية المثالية بالمفهوم الخلقى الساذج فى الفيلم المصرى يمنع الاقتراب من منطقة أساسية حساسة كهذه فى تكوين أى رجل.. ومن حقنا فقط أن نرى شابا مكتمل القوة والوسامة مثل أحمد مظهر يلعب الشطرنج ويصطاد السمك فى البحر، ويسهر فى كازينو الفندق، ويحب الفتيات ويلبس ويتأنق.. ولكن ليس من حقنا أو من حقه أن نخوض فى هذه المسألة «الايبة» - من الإباحية وقلة الأدب - كأن نراه ولو فى مشهد واحد يحاول أى محاولة من قريب أو بعيد مع امرأة ويفشل مثلا !

وكان الجنس مسألة هامشية تماما فى حياة شاب مثل هذا لاتسبب له أى معاناة، بحيث اسقطها تماما من حسابه.. ولم تكن لها أى انعكاسات إلا بعد زواجه من فاتن حمامة، فبدأ يثور ويحس بالعجز والنقص.. ومع أن الفيلم وضع فى مواجهته علاقة حيوية متفجرة بين السياس و زوجته حرص على التأكيد عليها طول الوقت.. وهنا قد تكون المحاذير الرقابية هى التى منعت صانعى الفيلم من تفصيل أزمة هى عقده الأساسية.. وقد يكون الرقيب الذاتى الذى يضعه كل سينمائى فى داخله وهو يكتب أو يخرج ، مرعوبا من القيم السائدة فى مجتمعه!

### القديسة فانتن -- آخر من تطم !

وعلى الرغم من أن الطبيب المخلص صارع الأم نفسها - وزوز ماضى - بمشكلة صتيقة التى لابد من أن تهدد زواجه من ابنتها.. فان جشعها الشرير لأن تستولى على أمواله تجعلها تمضى فى الزواج الذى هو صفقة تباع فيها سعادة ومستقبل ابنتها.. وفى ذهنها عبارة واحدة تنظ فى أنفها باستمرار.. وهى أن الشاب يملك «عمارات وقلوسا فى البنك وأطيان»..

أما الفتاة من جانبها - فانتن حمامة - فإنها تبيع رومانسية الى درجة البلاء.. فعلى الرغم من ميلها الواضح لعماد حمدى.. وعلى الرغم من معارضتها المبدئية لألحاح أمها على تزويجها من أحمد مظهر.. فانها تتمسك بما تريد، وترضخ لمجرد سماعها من الشاب العاجز لعبارة كهذه لا تقال الا فى الأفلام : «رفضك سيكون تمنه حياتى.. أنا محتاج لعطفك أكثر ما أنا محتاج لحبك!».

ولا أتصور فتاة تغير مجرى حبها من شاب إلى آخر بسبب عبارات ذليلة كهذه، إلا اذا كانت قد جعلت من قلبها وجسدها وحياتها كلها مؤسسة خيرية ! خصوصا اذا كانت تعلم بشكل ما بمسألة العجز الجنسي قبل الزواج، وهو ما لم يؤكد الفيلم.. فاذا لم تكن تعلم، فكيف أخفت عنها أمها معلومة خطيرة كهذه من أجل المال، حتى لو دمرت هناء ابنتها.. واذا كانت تعلم ووافقت على الزواج من نون حقها الطبيعى، فهذه كارثة تؤكد على بلاء الصورة الرومانسية التى ترسمها السينما «للفتاة المثالية».. التى نستبعد جدا أن تستغنى بأخلاقها ومثلها عن مسألة «دنيوية» قليلة الأدب كهذه، حتى لو كانت القديسة فانتن!

ويتم الزواج فعلا ويقضى العروسان شهر العسل فى سويسرا - طبعاً! - ولكن سرعان ما تقطعه عودة سريعة إلى القاهرة بعد فشل ذريع.. فالزوج يبدأ فجأة - ومتأخرا جدا - فى الاحساس بعجزه.. فيقلب حياة زوجته الشابة إلى جحيم من الغيرة والغضب والثورة المستمرة.. ووسط أيام سوداء كهذه، تذهب الزوجة المحرومة إلى حجرة خادمتها وداد حمدى حيث تعيش فى هناء كامل مع زوجها السابيس، والتى تحمد الله على نعمة الفقر مع زوجها «مادام الواحدة متهنية!» وهذا يشمل كل شئ، طبعاً، بدليل أننا نسمع صهيل «الفرسة» فى الاسطبل !

ولا تتج كل ممارسات السعادة الثرية فى التعويض.. فأحمد مظهر يصحب فانتن حمامة إلى سهرة راقية فى ملهى ليلى، حيث نلاحظ أن كل الحضور حولهما فى

«الكومبارس» أقرب إلى أولاد النوات هم أنفسهم. وحيث كان الانتاج راقيا والناس أنفسهم شكلهم نظيف وشيك فى تلك الأيام .. وفى احدى الرقصات التى يقدمها شاب وفئة على موسيقى راقية أيضا.. يعقد الفيلم مقارنات بين قدم الراقص الشاب التى لا تكف عن الحركة والحيوية، وقدم أحمد مظهر المتبسة العاجزة.. فيفسد السهرة ويعود الى البيت غاضبا.. ويتعثر على درجات السلم، ويقع مصابا، لتتحول حياة الزوجة إلى مزيد من الجحيم.. وهنا تكون النكتة التى لا يمكن تصويرها.. فالصديق ينصح الزوج بضرورة الاعتراف لزوجته بالسر.. وإذا الزوج يعترف فعلا بالسر الخطير ، وهو أنه عاجز جنسيا منذ وقوعه عن ظهر الحصان !

والنكتة هى أن يكون هذا سر أصلا.. وأن تكون أى زوجة فى العالم، حتى لو كانت فى قرية فى حضن جبل.. فى حاجة إلى أن يخبرها به أحد ! وتصوروا أن تكون الزوجة هى آخر من يعلم بأن زوجها عاجز جنسيا ! وكنتها منذ ليلة الزفاف وحتى تلك اللحظة لا تلاحظ أن زوجها لم يقترب منها ولم يفعل أشياء نسبت أمها أن تخبرها بها أو لم تسمعها أبدا من صديقاتها أو زميلاتنا فى المدرسة.. أو لم تفكر فيها هى أصلا ولم تعانيتها أبدا.. لأنها أشياء «قليلة الأدب» من العيب جدا أن تخطر ببال عصفورة ملائكية مهنية مثل فانتن حمامة !

والغريب أنه لم يحدث أى شىء أبدا أو يتغير بعد هذا الاعتراف الخطير.. فالزوجة الشريفة المخلصة وافقت على التوضيح، بأن تبقى الى جانب زوجها كعزراء لم يمسهأ أحمد مظهر !

### ينتهى الفيلم .. والزوجة عزراء !

وهنا يبدأ السيناريو فى تصعيد عناصر التوتر حتى الازمة . ثم الكارثة.. بقايا الحب أو الميل القديم بين الزوجة والصديق تعاود الاشتعال تحت وطأة الحرمان .. فيعدها عماد حمدى بأنه لن يتخلى عنها، ولكن الاثنين مخلصان وشريفان جدا بحيث لا يرتكبان أى معصية! ولأن فانتن حمامة من ناحيتها لا يمكن أن تخطئ أو تخون.. ولكن الزوج يحوم حولهما وتدفعه الغيرة إلى الشك فى علاقتهما ..

ومنذ تلك اللحظة يتجه الفيلم وحتى نهايته اتجاها بوليسيا.. فالزوج يدعو زوجته وصديقه لقضاء شهر فى «العزبة» بهدف الايقاع بهما فى خطأ ما.. ويوافق عماد حمدى على الفور، وكتبه ليس طبيبا عليه أن يذهب ولو مرة الى مستشفى ليعود

مرضاه .. بل وكأن ليس له بيت ولا عائلة أصلا !.. وبعد عدة مراقبات «خائبة» يفشل الزوج فى ضبط شىء سوى مكالة تليفونية يسجلها للزوجة والصدىق يعترفان فيها باتفاق وعلاقة عذرية ما .. ويدعو الزوج الأسرة كلها لسماع الشريط .. ويعلن فى ثورة عارمة أنه سيفير وصيته التى ترك فيها كل أملاكه لزوجته، وسوف يحرمها من كل شىء.. وهنا يكون الأداء الوحيد الحى والمثير فى الفيلم من أحمد مظهر وهو فى حالة ثورة عارمة.. ثم يسقط مريضاً من جديد..

وفى النهاية البوليسية التى تنخل فيها عالم اجاثا كريستى نجد الزوج فى الصباح ميتاً وقد انتحر بجرعة نواء زائدة.. ومن الطبيعى أن تحوم الشبهات حول الصديق الطبيب عماد حمدي.. ويحقق وكيل النيابة محمود السباع وقائع الجريمة بالطريقة التى يظهر بها وكيل النيابة دائماً فى السينما.. متجهما متربصا مقطباً يكاذ يكون شريراً، متلذذا بالدم أكثر من المتهمين أنفسهم ! ولكن الأم زوزو ماضى تعترف لابنتها بأنها هى التى قتلت الزوج لتمنعه من حرمان ابنتها من ثروته وهى كل ما كانت تسعى وراءه من البداية.. وبعد ما تبكى الابنة طبعاً، تتقدم للنيابة بالاعتراف بأنها هى القاتلة لكى تفتدى أمها ! ولكن الأم تعترف لكى تحمى ابنتها ، على النحو الذى أصبح من أهم مقومات الملوودراما المصرية، حيث يضحي الجميع من أجل الجميع ! ولكن تظهر الحقيقة بالطبع ، ويخرج الأبرياء الى الطريق الطويل الذى ينتهى بزواج العاشقين طبعاً .. خصوصاً عندما يكونان فاتن حمامة وعماد حمدي .

## «روعة الحب»

فيلم يعذب أبطاله .. والمشاهدين

مأساة رجل كهل يتزوج مراهقة .. حلوة !

فيلم «روعة الحب» لم يكن فيه من الروعة شيئاً يذكر ، فهو مأخوذ عن قصة رومانسية شديدة السذاجة والسطحية، ويقدم «حكاية عبيطة» عن الكهل الذى يقع فى غرام مراهقة صغيرة !

ويعد هذا الزواج الغريب الذى يجمع الكاتب الكبير، والشاعرة الصغيرة، يظهر البطل الشاب فى حياتها من خلال .. حادث سيارة !

ويبدأ عذاب الحب - وليس روعته - ليشمل كل الأطراف فى عملية تعذيب سادية للمشاهد والأبطال معا، إلى أن ينتهى كل شىء بشكل مقجع ، فيموت الحبيب، بعد أن تحصل الحبيبة على الطلاق من زوجها الكهل.. ولا يبقى أمامها سوى اللجوء الى الشجرة التى تتردد إليها طوال أحداث الفيلم.. لتقول تحت ظلها أبياتا من الشعر..  
التافه !

الفيلم مأخوذ عن قصة لهالة الحفناوى بعنوان «العبير الغامض» كتب لها السيناريو والحوار محمد أبو يوسف وهو كاتب متمرس له أفلام جيدة، ولكنه فى «روعة الحب» هذا لم يستطع أن يضيف إلى الأصل القصصى، الذى لم أقرأه، ما يجعله أكثر حرارة وعمقا.. فلو كانت هذه هى كل امكانيات الأصل القصصى الذى تعامل معه فهو لا يزيد عن التثرثرة النسائية عن مشاكل الحب والزواج والتناقض مع الرجل، وهى المشاكل التى تحصر كاتبات ما يسمى «الأدب النسائي» أنفسهن فى حدوده المراهقة، وفيما كان يبلى فى وقت من الأوقات تقليدا لفرانسواز ساجان

الكاتبة الفرنسية التى أصبحت «موضة» ذات يوم بؤلى رواياتها «صباح الخير أيها الحزن»، وأعتقد أنها ولدت عند بعض الكاتبات العربيات الرغبة فى اقتحام هذا الجدار المنيع الذى يحول بين المرأة العربية وبين البوح بمشاعرها ومشكلاتها مع الرجل.. وهى محاولة فشلت على أى حال - مهما ادعت هذه الكاتبة أو تلك الجرأة على البوح - لأن التقاليد الصارمة التى تدعى التحفظ والحرص على الفضائل فى المجتمع العربى الرجولى بطبعه والذى يخلط بين الفضائل الأخلاقية والتخلف القمعى، تحول دون حرية الرجل نفسه فى التعبير.. فما بالك بالمرأة !

من هنا تبو الأشياء التى يطرحها فيلم «روعة الحب» - ونحن نناقشه هنا كعمل سينمائى ولا نناقش القصة - أشياء شديدة السذاجة والسطحية الى حد بعيد حتى لتتساءل ما هى مشكلة هذه الفتاة هيام التى تلعبها نجلاء فتحي بالضبط ؟ ..

فى روايات احسان عبد القنوس التى يبدو هذا الفيلم قريبا منها ولو بالشكل، نكون أمام مواقف واضحة للمرأة أو للفتاة تواجه فيها قيود وضغوط عالم الرجال. ويكون صراعها من أجل حلم أو طموح بتحقيق الذات، أو الحرية، أو حتى الحب، وفى اطار اجتماعى واسع وفى ظروف معينة مهما كانت الشريحة التى يتناولها احسان، خاصة أو محدودة، لأن الرجل كان صابقا مع نفسه فيتحدث عما يعرفه.. ولكن فى رواية حالة الحفناوى «العبير الغامض»، لو كانت هى حقا فيلم «روعة الحب»، لا نعرف أصلا ما هو هذا العبير ! ولماذا هو غامض ! فهذا التعبير ورد على لسان البطلة مرة واحدة فى «المونولوج الداخلى» الذى تحكى لنا فيه قصتها كلها وهى تهرب من بيت الزوجية وتتطلق فى الشوارع لتلتقط أنفاسها وتتحرر فى الهواء النقي قائلة أن هذا هو «العبير الغامض» الذى تحس به لأول مرة.. فلو كان المقصود بذلك هو الاحساس بالانعتاق والحرية، فليس هذا عيبا غامضا على الاطلاق ولا هو اكتشاف جديد، فمعروف أن أى زيجة فاشلة تكتم أنفاس المرأة مع زوج لا تحبه، هى كابوس لابد من التحرر منه لتبدأ حياتها من جديد.. فما هو الغموض فى أمر كهذا؟ وما هو المقصود من هذا العمل نفسه ؟

### مخرج تحت الشجرة

الفيلم أخرجه محمود نو الفقار عام ١٩٦٧.. وهو ممثل منذ بدايات السينما العربية فى مصر، ارتبط لبعض الوقت بزوجته عزيزة أمير قبل أن يتحول الى



مخرج.. وأعتقد أنه هو الذى فتح الباب بعد ذلك لشقيقه عز الدين ذو الفقار ليرتك الجيش كضابط فى سلاح الفرسان ويدخل عالم السينما.. ولكن بينما أصبح عز الدين مخرجاً متمكناً له أسلوبه الشعاعى المرفه والمميز الذى قدم به عدداً من الأفلام الهامة، ظل محمود ذو الفقار مخرجاً متوسطاً وعادياً أحياناً لا يخرج عن الأنماط التقليدية - فكراً وتكنيكياً - السائدة من حوله بحيث لم يلمح له فيلم واحد!.. وقد يكون النموذج المثالى لمستواه هو هذا الفيلم نفسه.. الذى مع سيناريو باهت عن قصة باهتة - فيما أتصور - زاد هو الطين بلة بإخراج أضعف، ولم يستطع أن يضيف رؤية ولا إيقاعاً ولا حركة أكثر حرارة وإثارة على أحداث باردة وجوفاء من الأساس..

أتصور أن كل ما جذب محمود ذو الفقار لإخراج هذا الفيلم وكل ما كان حريصاً عليه ، هو تقليد مسألة جلوس البطلة تحت شجرة ضخمة جميلة فى مكان فسيح وناء على أطراف المدينة، لتتذكر قصتها التى نراها معها فى مجموعة «فلاشات باك» ترتبط بهذه الشجرة.. وهو ما حدث بحذافيره فى فيلم امريكى بالعنوان نفسه «روعة الحب» ملكته جينيفر جونس وحقق نجاحاً كبيراً فى القاهرة فى بداية الستينيات.. فلقد أعجب محمود ذو الفقار فيما يبدو بفكرة «الشجرة» فقلدها ونسى كل الأشياء الأخرى.. فأصبحنا أمام شجرة فقط هى بطلة فيلم .. ومطلوب بعض الأشخاص فقط ليتحركوا حولها ليصنعوا أى شئ!

### نجلاء .. كانت جميلة فقط !

يكشف الفيلم عن حقيقة مدهشة.. وهى أن بطلة نجلاء فتحى - لو كان هذا أول أفلامها - كانت تمثل اذا من عام ١٩٦٧.. أى أن جيلها هى وميرفت أمين مثلاً الذى كنا نعتبره جيل الوسط بين فائن حمامة وماجدة وشادية وجيل ممثلات اليوم الشابات، مضى عليه ٢٢ عاماً.. أى نحو ربع قرن.. وهذا لا يعنى فقط أن أعمارنا تضاعف بنا بسرعة لا نحسها .. وإنما يعنى أيضاً أن تدفق المياه الجديدة تحت جسور السينما العربية فى مصر، بطيء جداً.. فالوجوه - حتى التى نعتبرها شابة - هى هى لم تتغير منذ ربع قرن، ومن النادر جداً أن تتسلل بينها مواهب جديدة إلا بمعجزة .. فالياه كلها راکدة !.

كما يكشف هذا الفيلم أيضاً عن أن الموهبة كانت جوازاً وهمياً للمرور الى عالم

السينما .. فحين ظهرت نجلاء فتحي وميرفت أمين في وقت واحد تقريبا، كان جمالهما هو المبرر الوحيد لأن تمثلا في السينما الى أن تصلا ويسرعة الى أنوار البطولة.. لأن نجلاء فتحي في «روعة الحب» هذا، هي ممثلة رديئة جدا وباهتة الأداء لشخصية باهتة أصلا.. ويبدو أن مفهوم التمثيل في ذلك الوقت كان ان تستطيع الممثلة أن تضحك أحيانا وأن تبكي أحيانا أخرى او لزم الأمر، فلو كانت جميلة فسوف يأتى التمثيل بعد ذلك! والغريب أن هذا هو ما حدث بالفعل!.. فبتراكم الخبرة والممارسة الطويلة من فيلم الى فيلم، لا يمكن أن ينكر أحد أن نجلاء فتحي أصبحت ممثلة أكثر تمكنا ونضجا حتى حصلت على جائزة دولية عن دورها في «أحلام هند وكاميليا» بل والى حد أن تصبح منتجة أيضا لفيلم شديد الرقي والجمال هو «موير ماركت» لا تتنازل فيه عن أى قيمة محترمة حتى لو خسرت أموالها.. والأمر نفسه حدث لميرفت أمين التى يكفى أن تقدم أداء مكتملا مثل ما قدمته فى «زوجة رجل مهم».. فيبدو أن رمسيس نجيب الذى قدم نجلاء فى «روعة الحب» هذا، كان على حق عندما كان يختار وجوهه الجميلة، تاركا التمثيل ليجىء وحده وعلى مهل !

### الكاتب مليونير فى السينما !

يبدأ الفيلم بنجلاء فتحي، أو هيام الفتاة الجميلة المراهقة الحاملة التى تهوى هذه الشجرة العجوز الضخمة فى أطراف المعادى وتلجأ اليها فى أوقات الضيق.. وهى تحكى لنا بصورتها يومياتها كما تكتبها، لكى نراها بين «الفلاش باك» (أى عودة للماضى) والآخر.. فلقد كانت تعيش سعيدة إلى حد كبير فى كنف أبيها الذى تتعلق به كثيرا - عماد حمدي - والذى ظهر لبضعة مشاهد فى بداية الفيلم ثم مات، فاختفى تماما، وبقيت صورته معلقة على الحائط بقية الفيلم !

وعندما تزوجت الأم القاسية بعد قليل من موت الأب لم يبق للفتاة الصغيرة إلا أختها الكبرى - مديحة حمدي - وزوجها الحكيم - وليس الظريف هذه المرة - عبد المنعم إبراهيم - ولكن لأنها عاطفية جدا وحساسة، فقد هزها بعنف موت الأب ثم هجر الأم البيت لتعيش مع زوجها الجديد.. فانطوت الفتاة على أحزانها ووحدتها، وفى عزلة تامة عن الحياة إلا من خلال الاغراق فى القراءة.. وعندما يكتشف عمها الحنون - محمود المليجى - اعجابها بكاتب اسمه محمود سالم بحيث لا يفوتها كتاب من كتبه، يفاجئها بأنه صديقه بل ومحاميه أيضا ولأنه عم «مورن» جدا

ومتفتح، فانه يدعو من أجلها إلى البيت لتناول فنجان شاي.. وهنا فاجأ بأن هذا الكاتب الكبير هو يحيى شاهين، ليس فقط الذي في عمر أبيها، بل وأكبر منها، كما قال لها عمها نفسه بعد ذلك، بل أنه أيضا يحيى شاهين باللامع الشكلية نفسها والأداء المتجهم «الكشر» الذي لا نتصور كيف يمكن أن يجذب فتاة حاملة في عمر الزهور مثل نجلاء فتحي حتى تترك كل شباب العالم وتقع في حبه !

هنا لا يفوتنا التصور الرومانتيكي الساذج «للكاتب الكبير» كما تتصوره السينما العربية في مصر .. فهو رجل ناضج لا يخلو من الوسامة والاعراء ويعيش في بذخ شديد جدا، والقصر الذي يملكه يحيى شاهين مثلا - أو الكاتب محمود سالم - في هذا الفيلم ، يعنى أنه مليونير، وأن الصحافة أو تاليف الكتب في مصر تحقق إيرادات خيالية.. وهذا كلام وهمي بالطبع حيث لا تحقق الكتب لمؤلفها إلا ملايين ، وحيث الصحفي - حتى عهد قريب - بالكاد يحيا ، إلا النخبة النادرة التي حققت الثراء من مصادر أخرى.. ولكنها الصورة التي رسمها للكاتب والصحفي تصور احسان عبد القوس ويوسف السباعي الشخصي لأنفسهما أولا، وكما كانا يحببان أن تكون صورتهم أمام الناس، وأمام الفتيات بالذات اللاتي تقعن دائما في حب الكاتب في رواياتهما !

### قصيدة بلها لنجلاء فتحي !

وهذا ما يحدث بالضبط لنجلاء فتحي عندما تلتقي لأول مرة بالكاتب الكبير محمود سالم .. فمن الصعب أن نصدق هذا الانبهار والولهان، خصوصا عندما يلعبه يحيى شاهين بالأداء نفسه الذي كرره في أفلام كثيرة أخرى: الرجل الطويل العريض صاحب الصوت الاجش المتشنج والمكفهر باستمرار، والذي ينتفض غضبا وتشددا بمناسبة ومن دون مناسبة حتى يفيض بالغلظة.. ومع ذلك فهو ينبهر على الفور لمراى نجلاء فتحي.. وهذا منطقي.. ولكن غير المنطقي أن يسمع كاتب كبير - كلاما ركيكا تقوله الفتاة - حتى لو كانت نجلاء فتحي - أنه شعر، من تأليفها مثلا: «يانفسي انى اراك تتألمين ..

وعن الحقيقة تبحثين ..

رحماك نفسى عذبتنى نحو الضياع ..

قذبتنى نحو الانين..

أما كفك ما لقيت ؟

ولكننا كتبنا كلاما فارغا كهذا عندما كنا مراهقين.. وكل الفتيات المتخلفات عقليا مثل هيام - بدليل أنها أحببت المدعو محمود سالم - يمكن أن يكتبن فعلا أشياء كهذه.. ولكن الغريب أولا أن «يتسلل» هذا الكلام الركيك الى فيلم سينمائي على أنه شعر.. ثم أن يجعله الفيلم سبب انبهار الكاتب الكبير بالمرأهة البهاء.. الى حد نراه يصرخ اعجابا : «انتى موهوبة يا أنسة هيام.. انتى من النهاردة فى عهدتى!..»

فتصوروا رجلا يبدى اعجابه بموهبة جديدة شابة بان يعتبرها فى «عهدته».. وهو تعبير حكومى عن عدد الدواليب والكراسى «فى عهدة» فراش فى وزارة الأوقاف مثلا.. والاغرب أن الكاتب المنبهر يطلب صورة الأنسة لكى ينشر لها القصيدة فى الجريدة ! وفى اللقطة التالية مباشرة نرى القصيدة البهاء منشورة فعلا فى الجريدة ومعها صورة الأنسة.. فلا بد أنها جريدة بلهاء هى أيضا.. ولابد أن تكون هذه صحافة «النكسة» فعلا.. وأعتقد أن القصيدة نشرت قبل ٥ يونيو (حزيران) ٦٧.. فقامت الحرب بسببها !

### أسخف مشاهد الفرام !

ثم تبدأ القصة العبيطة عن الكهل الذى يحب المراهقة.. فيحشى شاهين يدفع نجلاء فتحي للمذاكرة من جديد لتدخل الجامعة.. ولكن الاغرب أن تبادلها هى الحب مهما كانت فى حاجة الى رعاية الأب.. فنحن نسمعها فى «المونولوج الداخلى» الذى تروى به حكايتها وهى تعلق : «ربنا بعث لى محمود علشان يعوض لى حنان بابا.. لازم اذاكر وانجح بتفوق علشان محمود».

ثم يبدأ يحشى شاهين يصحبها الى نادى ويشرب معها الشاي.. كما يبدأ غيرته من شباب النادى الذين يلاحقون العصفورة الجميلة. فيتجههم كالعادة وينفخ من أنفه.. ثم فى مشهد يضحكك جدا حتى تستلقى على كفك يسألها :

- «هيام.. ايه مواصفات الراجل اللى تتمنى يكون جوزك؟»

فتقول الفتاة البلهاء : «يكون راجل ناضج.. مترن.. مثقف.. ومايكوش شاب صغير»..

فيصرخ الرجل مهللا.. : «هيام.. انتى بتقولى صفاتى كلها !»

فتقول هى فى «استعباط» وليس عبطا حقيقيا هذه المرة : «صحيح؟.. أه فعلا!..»

وهكذا يتم الزواج بعد أسخف مشهد غرامى فى السينما العربية فى مصر.. ولكن وكما نتوقع بفشل فى المشهد التالى مباشرة.. وحيث نسمع نجلاء تقول : «جوازى من محمود كان أكبر صدمة فى حياتى.. ظهر على حقيقته وحش .. عنيف.. ومعاملته شاذة»!

ونبدأ نستريب نحن فى تعبير «المعاملة الشاذة» ونحن نرفض تفسيرها السيئ.. ولكن الفتاة تكررنا أكثر من مرة للأسف، فيما لا يدع مجالا للشك.. ونراه يسحبها من يدها الى حجرة النوم ويطلق الباب فى وجوهنا لنسمع صرخاتها.. فنتأكد من أنه رجل قليل الأدب فعلا !

والفيلم يوحى اذا بأن المشكلة جنسية أساسا.. بينما يتجاهل خطأ الزواج نفسه من البداية بسبب عدم التوافق .. علما بأن قصة هذا الكاتب كلها لم تكن لها أى ضرورة درامية أكثر من كونها مجرد حظ عاثر صادف فتاة كانت تبحث عن أب.. لأن نجلاء فتحي تهرب بعد ذلك مباشرة من بيت يحيى شاهين وتهيم على وجهها فى الشوارع طلبا للحرية.. فتصدمها سيارة يركبها مصادفة رشدى اباطة.. وهنا تكون الأمور قد استقامت، فهذا هو الرجل المناسب للفتاة المناسبة.. ويضفى يحيى شاهين تماما بعد ذلك، إلا فى بعض اللقطات العابرة، فنحس أن قصته كلها لم تكن سوى تمهيد - وأن طال أكثر من اللازم - لتبدأ قصة نجلاء مع رشدى اباطة.. وهى قصة الفيلم الحقيقية التى «وجعت دماغنا» قبل الوصول إليها !

### رشدى اباطة .. وحب من أول حادث !

هناك ولع شديد فى السينما العربية فى مصر بأن يلتقى الناس ويحبوا بعضهم البعض من خلال حوادث السيارات ! فالبطلة تصدم البطل وتعالجه على نفقتها ثم تقع فى حبه أو العكس.. أو تصدم سيارة البطل فيفقد الذاكرة فيقف فى وجه سيارة أخرى فى نهاية الفيلم لتصدمه فيسترد الذاكرة.. والتفسير الوحيد لهذه الأهمية الدرامية لحوادث السيارات فى الفيلم المصرى، هو أن السيناريوهات تمر أولا على الرقابة ثم على قلم مرور القاهرة !

وطببعى عندما يصدم رشدى اباطة - فى عز وسامته - فتاة بسيارته أن تقع فى حبه.. فما بالك بنجلاء فتحي التى كلما صادفت رجلا فى هذا الفيلم أحبته على الفور، حتى يحيى شاهين !

ويرسم الفيلم لرشدى اباطة الصورة الأسطورية السانجة نفسها للشباب الوسيم العايب الذى يتقلب من فتاة الى فتاة.. كما يرسم الصورة التقليدية الشائعة نفسها عن مجتمع النوادي، حيث تجلس الفتيات أو السيدات المحبطات ولا حديث لهن الا تبادل فضائح الحب والزواج والطلاق والتكالب على الرجال.. وقد يكون هذا حقيقيا نوعا ما، ولكن ليس بالفجاجة والتكرار الذى تقدمه بهما السينما فرشدى اباطة فى هذا الفيلم مهندس شاب يعمل فى المعادى من دون أن ندرى «ببعض ايه» بالضبط !. فنحن كالعادة لا نراه إلا متمسكا فى حدائق النادى بحثا عن الفتيات اللاتي يحتشن حوله فى تظاهرة كلما أطل بطلته البهية.. وطبيعى أن يترك كل هؤلاء ليقع فى حب نجلاء فتى من أول حادث سيارة.. ولكنها تتمنع عليه عندما تسمع عن مغامراته.. وكلما تمنعت عليه تعلق هو بحبها أكثر لى تقع نحن فى القصة «البلدى» المستهلكة نفسها.. ولكن هناك فى النادى فتاة لعوب غريبة جدا اسمها فوزية جاءت من طنطا حيث حاول أهلها تزويجها، وتفرغت تماما فى نادى المعادى لقصة الحب الجديد بين صديقها رشدى اباطة ونجلاء.. فمن هى فوزية هذه؟ وكيف تعيش؟ وأين أهلها الذين تركوها تسرح فى النادى طول النهار لتوفق بين العشاق، مقطوعة الجنور تماما عن أى واقع حقيقى؟ هذه شخصيات لا وجود لها بهذا التسطيع إلا فى الفيلم المصرى ؟

### التهديد بالقلة والقياب !

بينما تمضى قصة الحب حديثا بين رشدى ونجلاء التى هجرت بيت زوجها منذ أشهر.. يعود يحيى شاهين فجأة ليستردها فترفض.. وينصحها عبد المنعم ابراهيم زوج أختها الحكيم بأن تتصاع لإرادة زوجها المتوحش متجاهلا تماما أنها لا تحبه ولا تريده..

وهنا يكشف الفيلم ولو بشكل عابر عن الوجه الوحيد الجاد فيه : عن محنة المرأة العربية وامتهان مشاعرها وقهرها بالقوانين.. فزوج الأخت يهدد الفتاة المتمردة على زوجها بأنه يمكن أن يجبرها على العودة إلى ما يسمى «بيت الطاعة» وتتسأل هى فى مرارة :

«فيه قانون فى الدنيا يجبر زوجة أن تعيش مع جوزها وهى موش بتطبيقه؟»  
ويحذرنا عبد المنعم ابراهيم الذى يحرص على مصلحتها :

– «ابوه يا هيام.. يفرش لك حصيرة فى أوضة.. ويحطلك فيها قلة وقبقاب ووابور جاز.. ويبيع لك عسكرى يجرجرك»!

وتمضى هذه الكلمات المهينة، والحقيقية للأسف، من دون أن ينزعج أحد من المتحدثين عن كرامة المرأة العربية.. ولكن الفتاة الشجاعة لا ترسخ للتهديد فى الواقع.. بينما تلتزم فى الوقت نفسه بسلوكها الشريف حيث ترفض ملاحظات الفتى الوسيم العايب .. ولكنه لكى يثبت أنه جاد فى حبها هذه المرة، يركب سيارته مندفعاً بسرعة جنونية حتى يرتكب حادثاً آخر وتزوره فى المستشفى بعد أن تأكدت من حبه الحقيقي..

ولأنه لابد فى أى فيلم مصرى من بعض مشاهد فى الاسكندرية، تذهب نجلاء مع أختها مديحة حمدي الى هناك لبضعة أيام، ويلحق بها رشدى أباطة، حيث لابد من البحر والمياهات، وهذا المشهد الغرامى العبيط على البلاج :

يقول رشدى أباطة لنجلاء وهو مفتون بجمالها :

– «ماقتليش.. انتى حلوة كده ليه»؟

فتقول نجلاء وهى تضحك بسذاجة :

– «عشان.. عشان أحمد يحبنى .. ها.. ها.. ها»!

وأحمد هذا هو رشدى أباطة طبعاً، الذى يتقدم للزواج بها من دون أن يعرف أنها متزوجة، وتخوض مشكلة معقدة مع زوجها الذى يطلبها للطاعة «كناشز».. ثم فجأة ومن دون مناسبة نعلم أن رشدى أباطة سيسافر فى بعثه لأربع سنوات فى ألمانيا ويريد أن يتزوجها ويصحبها معه.. ولكن عليها أولاً أن تحصل على الطلاق من زوجها.. وتذهب الى قصر الزوج فتجد «قفلاً» ضخماً على الباب من الخارج بينما الباب فى الداخل – لا ندري كيف – يخبرها بأن الزوج سافر الى الخارج ولن يعود قبل ستة أشهر !

### مشاكل وحلول سحرية .. ونكد !

هكذا يعقد الفيلم الأمور فى تلذذ سادى من خلال تعذيب أبطاله، لكى يحل لهم المشكلة على الرغم من ذلك فى ثوان.. فبعد سفر رشدى أباطة فى البعثة من دون زواج، تصل ورقة الطلاق ببساطة من الزوج فى الخارج.. وتصوروا رجلاً يرفض إطلاق سراح زوجته ليعذبها ثلاث سنوات كاملة، ثم يرسل لها صك حريتها فجأة

ومن دون أى تفسير وهو فى الخارج.. فلأبد أنه صادف هناك فتاة أجمل منها تقبل  
«معاملته الشاذة».

ووسط مظاهر الفرح والسعادة الغامرة التى عمت أرجاء الكرة الأرضية، يرسلون  
برقية الى رشى اباطة فى ألمانيا ليخبروه بتحرر نجلاء أخيراً.. فيرسل برقية بأن  
تنتظره غداً فى مطار القاهرة بفستان الزفاف.. وفى المطار تقف الفتاة فعلاً فى  
انتظار حبيبها بفستان الزفاف.. ولكن الطائرة تقع.. تصوروا مدى السادية فى  
«العكنة» على البشر وحرمانهم من السعادة!.. وعلى فراش المستشفى يقول البطل  
لحبيبته :

– «اطمنى.. حعيش.. علشان حينا يعيش.. ماقيش حاجة حتفرق بيننا»!  
ثم يموت على الفور.. وتصرخ الفتاة.. وتعود الى الشجرة !



## «آمال»

كفاح «ابنة الباشا» لاستعادة حقوقها المقتصة !

«آمال» فى هذا الفيلم الذى يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٢ هى شادية التى كانت حينذاك فتاة صغيرة جميلة فى نحو العشرين، وفى خطواتها الأولى فى السينما، والتى ستصبح بعد ذلك أهم اكتشافات الفيلم الفئائى المصرى بعد ليلى مراد وحتى الآن! حيث لم تنجب السينما واحدة مثل هذه ولا تلك!

«آمال» من الناحية السينمائية نموذج مثالى لسينما الاربعينيات والخمسينيات.. لا من حيث الموضوع والتركيب الفئائى والميلودرامى فقط.. بل من حيث طبيعة الانتاج التى كانت سائدة حينذاك.. فهو أولا من انتاج أسيا التى بدأت ممثلة جاءت من لبنان ثم تحولت إلى منتجة من أهم منتجات السينما العربية فى مصر.. وأهمية أسيا ليست فقط فى أنها نموذج آخر للظاهرة الفريدة فى بداية تاريخ السينما العربية فى مصر، وهى ظاهرة أن هذه السينما قامت بشكل أساسى على أكتاف سيدات عظيمات كن أكثر طموحا وجلدا من الرجال فيما يبدو ! وانما هى نموذج، أهم من ذلك، على نوع «المنتج» بالمعنى الفنى الصحيح الذى كان موجودا فى تلك الفترة المبكرة، وهو المنتج الفنان (فعلا)، والمحِب للسينما (فعلا)، الذى يدفعها إلى الأمام (فعلا)، حتى لو كان فردا وليس مؤسسة قوية.. وتلك ظاهرة عجيبة فعلا فى السينما العربية فى مصر، عندما كانت النساء أقوى وأكثر ايجابية من الرجال! بدءا من عزيزة أمير التى قدمت أول فيلم مصرى، إلى فاطمة رشدى وبهيجة حافظ، ثم أسيا ومارى كوينى، وانتهاء بماجدة التى أنتجت عملا أسطوريا - من حيث شجاعة الانتاج أقصد - فيلم «جميلة بوجريد»!

«آمال» من زاوية ثالثة هو نموذج لسينما «الأسرة».. ليس بالمعنى العائلى، كن

يكون العاملون في الفيلم أقرباء أو أولاد عم.. وانما بالمعنى الفني.. أى أن تكون هناك مجموعة من الفنانين والفننيين متقاربة ومتفاهمة فتعمل معا.. فمع أسيا التي هي من أصل لبناني، يكتب القصة والسيناريو هتري بركات وهو أيضا من أصل لبناني، وكان مخرجا في بداية طريقه.. ويكتب الحوار يوسف عيسى.. ثم يخرج الفيلم يوسف معلوف.. والاثنان من أصل لبناني ولكنهما كانا قادمين من فترة تجريب ومغامرة في السينما الأمريكية، كما كانت عادة بعض الشبان العرب من هواة السينما حينذاك.. وهى الفترة نفسها التى عاد فيها يوسف شاهين من دراسة السينما فى جامعة باسادينا هناك ليخرج أول أفلامه «بابا أمين» عام ١٩٥٠.. وبعده بقليل عاد حسام الدين مصطفى أيضا..

فيلم «أمال» من هذه الزاوية اذا، هو نموذج آخر للدور الذى لعبه بعض اللبنانيين - أو العناصر المنحدرة من أصل «شامى» عموما - فى بدايات السينما العربية فى مصر.. وحيث كان إبراهيم ويدر لاما المهاجران الفلسطينيان العائدان من امريكا اللاتينية.. من رواد البدايات الأولى للسينما العربية فى مصر أيضا.. فاذا ما تابعنا بعد ذلك أفضل المواهب الشامية فى الغناء والتمثيل التى تدفقت على السينما العربية فى مصر وأصبحت جزءا عضويا هاما فى تكوينها - أمثال اسمهان وفريد الاطرش وصباح ويشارة واكيم والياس مؤدب ومحمد سلمان ومحمد البكار ونجاح سلام وفايزة أحمد ونازك - أدركنا أهمية الدور القومى الذى كانت تلعبه السينما العربية فى مصر والنمى التى كانت تتقبل هذه العناصر الوافدة عليها، وسرعان ما تصبح جزءا متلاحما من نسيجها يعيشه المشاهد فى مصر، ولا يحس معه بأى غربة.. حتى أن «الاسكتشات» العربية التى تقدم فنون البلاد العربية كلها من تونس الى العراق، كما فى أفلام فريد الاطرش مثلا أصبحت من المعالم الثابتة تقريبا فى الفيلم الغنائى المصرى..

يبقى بعد ذلك أن «أمال» هو نموذج لسينما الاربعينيات والخمسينيات، من حيث أن تركيبته هى التركيبية نفسها التى وضع يوسف وهبى تقاليدها الأولى فى الميلودراما التى تدور حول الفتاة المظلومة..! وهى التقاليد التى رسخها توجو مزراحى حين اكتشف ليلى مراد، فجعلها مظلومة ومغنية فى الوقت نفسه.. ثم التقط حسن الإمام تلميذ يوسف وهبى الخيط نفسه وحوله إلى مدرسة، مستبدلا الغناء بالرقص..! بينما حافظ أنور وجدى على «المغنية» فى ليلى مراد، ولكن من بون أن

تكون «مظلومة» بالضرورة! ولكنه حولها إلى «الحلم» الذى يثير خيال الجميع فى عالم ملئ بالبهجة والكوميديا والاستعراضات.. لكى يفوز بها فى النهاية ! .

### شادية .. الظاهرة

فى تلك الاثناء ظهرت شادية أى فى بداية الخمسينيات، كفتاة صغيرة موهوبة ولكن بمذاق خاص مختلف.. فهى ليست فاتن حمامة أو ماجدة اللتين تجنحان أكثر للتراجيديا.. وهى لا تملك موهبة الغناء فقط - وهو غناء من نوع آخر غير نوع غناء ليلى مراد - وإنما تملك أيضا خفة ظل فائقة، وتلقائية فى الأداء الأكثر بساطة وقربا من روح البنت المصرية العادية .. وكلها أسباب ميزت شادية عن نجومات جيلها كله، وانتزعت لها مكانا خاصا وراسخا بينهن جميعا، كان يزداد قوة واتساعا عاما بعد عام، الى أن أصبحت شادية ظاهرة، وحالة خاصة تنبقل فى يسر من مجرد البنت الشقية الدلوعة التى قد تذكرك بفتاة أحلامك أحيانا وأختك أحيانا أخرى.. إلى المرأة الناضجة التى اكتملت أنواتها كممثلة حتى تقنعك بالبكاء فى «المرأة المهولة» مثلا!

### يحيا العدل

طبعى إذا أن السيناريو الذى كتبه هنرى بركات لفيلم «أمال» يستوعب بذكاء هذه التركيبات التى كانت سائدة فى السينما العربية فى مصر كلها.. فالخط القصصى البسيط لا يخرج عن ميلودراما «البنت المظلومة».. ولأنها شادية فلا بأس من أن تغنى كالعادة، مرة وهى سعيدة ومرة وهى غارقة فى الشقاء ثم لا بد من أن تكون أيضا «بنت ناس» أو «بنت أصل».. بمعنى أن تكون «سليلة باشوات» ولكن الأشرار حرموها من ثروتها لتنتقل فى عذابات الظلم والحرمان، إلى أن تظهر الحقيقة فى نهاية الفيلم وتتحقق العدالة وتعود الثروة إلى أصحابها! فهذا هو الموضوع المفضل فى وجدان المشاهد العربى البسيط.. فهو يبكى جدا من أجل «أولاد الأصول» الذين يتعرضون للظلم والبهدة.. ثم عندما يتم الانتقام من الظالم ويسترد «ابن الناس» حقوقه - مضافا إليها الحب والزواج أيضا - يصل سرور هذا المشاهد البسيط و«انبساطه» إلى نروته، ويكاد ينفجر انتشاء بالانتقام من الظالمين وانتصار المظلومين.. لأنه يجد فى هذه النهايات انتقاما من مظالم كثيرة فى حياته الواقعية لا يستطيع تحقيقه إلا فى السينما فقط .. وحيث يتوحد تماما مع البطل أو

البطلة ولكن يترك لهما وحدهما مهمة الصراع من أجل تحقيق العدالة !..

ولكن اللفظ الذى لا نجد له تفسيراً حتى الآن.. هو أن المشاهد العربى - وبالتالى فى السينما - لا يرتبط الظلم عنده أبداً إلا بـ «الأصول»، أو «أولاد النوات»، أو الأثرياء عموماً الذين ينحدرون من أب أو جد «باشا».. والظلم الوحيد الذى يعرفه هذا المشاهد ويحتشد ضده هو نهب «العزب والأطيان»، وهما لفظان يترددان طوال الوقت فى فيلم «أمال»، من شادية مثلاً.. حفيد الباشا الذى غضب على ابنه لأنه أنجبها من راقصة تزوجها زواجا شرعياً، ولكن فى السر ..

من الطبيعى فى أوضاع طبقية وأخلاقية كهذه أن تصبح الضحية هى الطفلة الوليدة آمال ابنة الراقصة التى ينكرها أهلها الأثرياء.. والتى تتعرض لظلم فادح عندما تسرق منها «العزب والأطيان».. مع أن هناك الآلاف بل الملايين من حالات الظلم الأبشع، ولكن لناس عابدين تعساء يتم سحقهم يوميا وضربهم بالحذاء بصور مختلفة من لون أن يزعج أحد فيصنع عنهم فيلماً، لأن المشاهد العادى نفسه يرفض أن يرى ناساً عابدين مثله، ويرفض - وهذه هى المفارقة الازلية فى السينما العربية فى مصر - أن يرى أحداً مثله شخصياً على الشاشة.. ربما لأنه يذهب الى السينما لا ليرى مأساته كما هى.. وإنما لكي يعلم، ويرى خيالات غريبة لنجوم أسطوريين.. وبنات باشوات جميلات مثل شادية أو ليلي مراد.. وحيث تبكى البنت الحلوة وهى تغنى.. وتسعد وهى تغنى.. وحيث لا بأس أيضاً من بعض الرقص والكوميديا ونحن نهزم الأشرار فى النهاية..

ولكن الحل وتحقيق العدالة ونصرة الحق والانتقام من الظلم لا تتحقق كلها إلا من خلال «أولاد الناس» أيضاً.. فمحسن سرحان البطل الذى أحب شادية وتم انقاذها على يديه هو «بالمصادفة» صاحب «العزبة» الملاصقة بالضبط «لعزبة» أسرتهما الثرية، والتى أصبحت ارثاً لها.. ولا بأس من بعض «الفقراء» الطيبين ليساغبوا البطل الثرى فى انقاذ البطلة الثرية ونصرة الحق.. ولذلك فنحن نرى محسن سرحان متواضعاً جداً وديمقراطياً، بحيث يصادق شكوكو الطباخ ومحمد كامل الخادم النبوى التقليدى.. وهما يساعدانه فى خطة الانقاذ ولكن بشرط أن يظل هو «القائد» الذى يفوز بالبطلة فى النهاية!

ولكن الطباخ والخادم النبوى لا يحققان للفيلم هذه الوظيفة فقط.. فهما العنصر الكوميدي الوحيد الذى يكسر حدة الاكتئاب من خلال تعاطفهما مع البطلة فى وجه

الاشرار.. ثم هما فرصة لاثبات أن الفقراء والخدم يمكن أن يكونوا طيبين وظرفاء،  
تعلقا لمشاعر جمهور الترسو.. وهما تأكيد آخر على أن الفقر يمكن أن يكون أحيانا  
«أظرف» من الثراء طالما أنه يحقق القناعة وراحة البال.. وترسخ هذه الفكرة لدى  
المشاهد كانت دائما المهمة المقدسة للفيلم المصرى حتى يحمد الانسان الله على ما  
رزقه فلا يشكو ولا يتمرد ولا يثور !. أما الوظيفة الأخيرة - فيما أعتقد - للطباخ  
والخادم فهي اللعب على التناقض بين الأثرياء والفقراء، وهو عنصر أساسى شائع  
فى تعميق أى دراما، ولا سيما عندما تكون لشكوكو ومحمد كامل شعبية فى أفلام  
تلك الأيام كعناصر مكملة للأبطال الرئيسيين..

القصة كلها تبدأ بفيلم قصير يكاد يكون مستقلا.. فأحد الباشوات يحتضر وهو  
غاضب جدا على ابنه الشاب - الممثل محمد السبع - لأنه تزوج راقصة وأنجب منها  
طفلة .. وشقيق الباشا وعم الشاب هو فريد شوقى زوج ميمى شكيب، ونفهم على  
الفور انهما شريران.. وهو ينصح ابن أخيه بنسيان زواجه من هذه الراقصة التى  
لا بد تطمع فى ثروته.. وعندما يقول له الشاب أنه يحبها، يحدد العم فريد شوقى  
فلسفته بوضوح :

«أنا شخصيا قبل ما اتجوز.. ياما حببت رقاصات!»..

ولكن الشاب يصمم على الاحتفاظ بزوجه الراقصة وابنته منها مهما كان الأمر..  
ويسافر سرا ليراهما حيث أخفاهما فى الاسكندرية ..  
قبل ذلك يكون الفيلم قد مهد لنا القصة كلها بصوت المعلق الفخم الذى ينطق  
بكلمات ضخمة :

« فى ليلة حالكة الظلام.. جاءت الى الدنيا ضمن من جاؤوا.. طفلة تمتاز بشيء  
عن غيرها من الأطفال.. جاءت تبكى كأنها تعلم ما تخبئ لها الأقدار.. جاءت تبكى  
ومن حولها يبتسمون»..

الغريب أن هذا الأسلوب الأدبى الفخم كان شائعا فى أفلام تلك الأيام.. وحيث  
يمضى صوت المعلق الفخم الضخم يمهّد للمشاهد بهذه الكلمات الرنانة فيتصور  
معها أنه أمام فيلم عظيم.. ثم يظهر صوت المعلق - أو الراوى - فى اللحظات  
الحاسمة من تطور الفيلم.. ولكنه لا بد من أن يختتمه بالموعظة البليغة التى تحمل  
بشكل مباشر هدف الفيلم الأخلاقى كله الذى يسمونها «المورال»، وكان المشاهد لا  
يفهم..!

يذهب الشاب ليرى زوجته ووليدتها آمال في الاسكندرية بحيث يعود في الليلة نفسها قبل أن ينكشف سفره.. وعندما تودعه زوجته - روزو نبيل - طالبة منه أن يحذر من قيادة السيارة في الظلام تفهم على الفور أنه سيموت.. وبالفعل تنقلب به السيارة في طريق العودة فجرا إلى القاهرة عندما يغالبه النعاس في مشهد تم تنفيذه جيدا فعلا لانقلاب سيارة.. ويموت الأب.. ويصبح مصير الأم والابنة مطلقا بخطط فريد شوقي الشريرة.. انه يعلم بهذا الزواج السرى.. وهذه الطفلة الوليدة تهدد الآن بضياح «العزب والأطيان» التي يحلم بالاستئثار بها بتحريض من زوجته الشريرة هي الأخرى ميمى شكيب.. ولذلك فهو يذهب إلى الاسكندرية ويسالوم الأم المريضة على كتمان الأمر مقابل مبلغ.. ثم يكشفها بقسوة بأنها راقصة فاضحة تطمع في ثروة أسرته.. وطبيعي أن تصدم الأم وتموت على الفور ! فيسرق فريد شوقي الأوراق التي تثبت شرعية الزواج ويعود إلى القاهرة.. ثم يستحضر الطفلة مع مرضعتها من الاسكندرية.. ولكي يخفي معالم الأمر، يعهد بالطفلة آمال إلى ناظر العزية الطيب عبد العزيز أحمد لكي يربيهها مع بناته الثلاث.. وينكتشف أن احداهن هي الممثلة سميرة أحمد.. وتمضى السنوات إلى أن تصبح شادية الطفلة فتاة في العشرين عاشت مع ناظر العزية باعتباره الأب الوحيد الذي تعرفه.. ومن دون أن تعرف بالطبع - وهي تحيا في الريف كفلاحة - أنها ابنة الباشا صاحب هذه الأرض كلها.. وطبيعي أن تتركب شادية حمارا.. ولكن الغريب أن تغنى فتاة لحمار اسمه مبروك قائلة له : «شى يا حمارى.. حا يا حمارى.. قلبى عليك من طول مشوارى»..

ولكن هذا يصبح عابيا جدا في الريف المصرى عندما تكون الفلاحة هي شادية.. وهنا فلا بد أن يلتقى بها محسن سرحان على الجسر.. هو راكب سيارته الفارهة.. وهي على ظهر الحمار.. ويتحقق اللقاء الأول بين الأغنياء والفقراء الذين هم أثرياء في الأصل.. ويحب محسن بيه الذى هو صاحب العزية المجاورة.. الفلاحة الحسنة على الفور.. ومن دون أن يمارس عملا آخر طوال الفيلم بعد ذلك سوى التفرغ لهذا الحب !. ولكن زوجة ناظر العزية الذى ربي الفتاة اليتيمة مع بناته الثلاث تنقلب فجأة على هذه الفتاة التى لا تريد أن تتزوج من العمدة.. وتتهمها من دون أى مناسبة بأنها هي السبب في عدم زواج بناتها الثلاث .. فتخرج شادية ناظر العزية أن يعيدها إلى بيت فريد شوقي الذى كلفه بتربيتها.. ومن دون أن تعرف بالطبع أنه بيت أسرته الحقيقية !.

## فى الفقر راحة بال

لا يجد فريد شوقى الشرير مناصا من أن يقبل الفتاة المسكينة فى قصره الفخم.. ولكن زوجته القاسية ميمى شكيب.. وابنته الارستقراطية المدللة عواطف، التى تقوم بدورها ممثلة تخصصت فى أنوار «الغلاسة» والشر المناقضة دائما لور البطلة المحبوبة، وكان اسمها منى فقط من دون أن يقولوا لنا منى من بالضبط .. هذه الفتاة الارستقراطية الشريرة وأما تعاملان الفتاة الطيبة الواقعة عليهما باعتبارها خادمة.. وفى المطبخ تصانق الطباخ ابن البلد الجدد شكوكو - مستكة - والخادم النبوى الظريف محمد كامل - كبريت - ومن دون أى مناسبة يلقي شكوكو محاضرة عن جمال راحة البال مع الفقر.. لأن القلوس هى شىء سيء جدا.. وفجأة ومن دون أى مناسبة أيضا يغنى شكوكو فى المطبخ هذا الدرس البليغ الموجه للمشاهد :

«رينا يبسطنا كمان وكمان..

ويخللى القلب يا خدله يومين..

الفرح ده شىء يمكن تلاقيه..

على حلة محشى بتبلعها.

أو صحن مدمس تظفر بيه ..

وقزارة ببيسى تقربعها!»

وتشارك معه شادية فى غناء درس آخر عن القناعة التى هى كنز لا يفنى.. ثم يشترك محمد كامل نفسه فى الغناء بمقطع نوبى.. وكلها دروس بليغة فى القناعة التى هى - مع راحة البال - أجمل بكثير من الثراء..!

ثم ومثل سندريلا بالضبط.. تعاني آمال أو شادية كل صنوف العذاب والامتحان.. والساحرة الشريرة هنا هى ميمى شكيب سيدة القصر المسروق أصلا من صاحبتة الشرعية شادية، وابنتها الشريرة «منى الارستقراطية - الفلسة» التى تنصب شباكها لتتزوج بأى شكل من محسن سرحان.. وهو هنا «الأمير الجميل» الذى يجب الخادمة المظلومة ويفضلها على الفتاة الشريرة، ويكون حلم سندريلا الأخير أن يخلصها من هذا العذاب.. وفجأة يكتشف الفيلم أن لفريد شوقى ابنا آخر شابا هو الممثل الناشئ حينذاك صلاح منصور.. ولذلك فلا بد من أن يكون شريرا وفاسدا هو الآخر حتى يحاول اغتصاب الخادمة الجميلة.. وعندما ترفض يدبر لها الحادث الخالد

فى السىما العربىة فى مصر وهو سرقة العقد الذى يخفيه فى حجرها!.. وهو المشهد نفسه الذى حدث فى «غزل الينات» لكن المتهم البرى كان نجيب الرىحاضى!.. رىتم طرد شادىة - بقسوة طبعاً - من القصر.. وهنا يتطوع الطباخ الشهم شكوكو بأخذها الى منزله حيث ترحب بها زوجته «مهلبة».. فاذا كان شكوكو نفسه اسمه فى الفلم «مستكة» فمن الطبيعى أن يكون اسم زوجته «مهلبة».. والطريف أن ممثلة الدور كانت عفاف شاكر أخت شادىة التى حاولت فى السىما قليلاً ولكنها فشلت واختفت.. والغريب أن شادىة تدخل منزل شكوكو بحقيبة ملابسها فترحب بها «مهلبة» ترحيباً حاراً ومبالفاً فيه، وتحضنها بعنف وكأنها ترحب بشادىة التى هى أختها فى الواقع.. والتى حتى قبل أن تجلس على المقعد تغنى على الفور هذه الأغنية المأساوية :

«ياقسمنى ونصيبى.. قاسيين عليا ليه ؟

يا ترى يا حبيبى.. حنقول عليا ايه ؟.

من بيت لبيت جابونى.. واحتاوا وحىرونى..

ليه بس بيظلمونى.. ويبتهمونى ليه؟

الغريب أن السيدة «مهلبة» لم تندش أبداً لغناء هذه الضيفة المجنونة كما لم يندش أحد من الجيران حين وجد - فى حى شعبى - الموسيقى تنطلق لا أحد يدرى من أين . وقتاة تطلق عقيرتها بالغناء !

### النهاية .. سعيدة طبعاً

ويبدأ الفلم فى «التشطيب» .. ومن خلال بحث بوليسى يقوم به «مستكة» الطباخ الذى هو شكوكو، ويتشجيع من محسن سرحان الذى يحب سندريللا، يتم كشف كل الأسرار واحضار كل الوثائق التى تثبت أن شادىة هى الوريثة الشرعية التى سرق فريد شوقى ثروتها، ثم يريد الآن قتلها بحبسها فى غرفة الغسيل وفتح أنابيب الغاز لكى تختنق ويذهب معها سرها وسره فلا تسترد ثروتها التى نهبها.. ولكن بالضبط كما فى فيلم «الفتوة» لصالح أبو سيف - انما فى «الفتوة» كان فريد شوقى على العكس ، هو الضحية البريئة، والقاتل هو زكى رستم - ينقلب الباب على شادىة وفريد شوقى معا فى الغرفة التى ينتشر فيها الغاز.. لأن «من حفر حفرة لأخيه وقع فيها».. ولكن الانتقاد يتم فى آخر لحظة أو على «طريقة جريفيث» التى ابتدعتها



السينما الامريكية فى بداياتها.. فيتم تقطيع المونتاج بالتوازي بين البطلة التى تتعرض للخطر والبطل الذى يسرع لينقذها، الى أن ينجح فى ذلك فى اللحظة الأخيرة.. ويعاقب الشرير بالقائه فى السجن الذى يبدو أنه كان معتادا عليه منذ شبابه المبكر. بينما يرقل الطيبون فى السعادة .. والسعادة هنا هى أن نرى شادية ومحسن سرحان.. وشكوكو وه مهلبية.. يصطادون السمك! .

ولكن صوت المعلق الغليظ لا يرحمنا فتجىء كلماته الضخمة وكأنا لم نفهم :  
- « وهكذا كتبت النجاة لأمال.. وبفع عامر بك - فريد شوقى - ثمن جريمته.. وكان جزاؤه من جنس عمله : السجن.. وعادت المياه الى مجاريها.. والأموال الى أربابها.. والابتسامة الحلوة على شفתי كبريت ومستكة ..»  
وعلى الرغم من أن الفيلم انتهى من زمان.. فما زال المعلق يتحدث حتى الآن.

## «الأصدقاء الثلاثة» سينما «الشقاوة» والعصلات والرجل والقميص

تصوروا موقفا كهذا شديد البساطة يرتدى الشاب أحمد رمزى ملابس استعداده للخروج حين يسمع طرقات على الباب.. تذهب أمه لترى من الطارق، فإذا بجار كهل يقطن فى الشقة العليا فى البيت نفسه، ترحب به الأم، فتفهم أن علاقة جيرة قديمة تربطهما، فيطلب منها الرجل الكهل بأب شديد أن تخط له شيئا فى قميص يحمله بحيث يأخذه منها عند عودته.. فتبدي الأم ترحيبها بهذه الخدمة البسيطة وتتبادل مع الرجل بعض كلمات المجاملة، وينصرف.. موقف عادى جدا يحدث كل يوم بين الجيران فى كل البيوت المصرية..

الابن الشاب أحمد رمزى يرقب هذا الموقف العابر جدا من باب حجرته الذى يطل على صالة الشقة حيث تبادلت أمه هذه الكلمات مع الجار.. ولكن فى عينيه تلمح توجسا غاضبا بلا سبب .. وعلى الرغم من أنه رأى وسمع كل شيء.. حيث لم يحدث شيء فى الواقع.. فإنه يعاتب أمه على أنها قابلت الرجل بقميص منزلى يكشف عن نراعيها العاريتين.. فتندش الأم جدا لهذه الملاحظة.. لأن جيرتها مع الرجل قديمة، وهو رجل مهذب جدا وليس غريبا عليهما، حتى أن ابنتيه الشابتين تعتبرانها بمثابة أمهما الراحلة.. فلم يكن هناك أى حرج فى أن تقابله هكذا ..

ولكن هذا الحادث البسيط الذى لا يعتبر «حادثا» على الإطلاق، يتصاعد بلا مناسبة حتى يصبح عقدة هائلة، بل ومأساة أخلاقية مروعة هى التى تحكم تصرفات الشاب أحمد رمزى بعد ذلك.. وبما أنه هو بطل الفيلم الرئيسى فإنها تصبح محرك أحداث الفيلم كله.. كيف ؟

يعود الرجل بعد وقت ما ليأخذ القميص من السيدة بعد اصلاحه.. ويكون ابنها أحمد رمزي مع صديقه حسن يوسف واقفين على سلام البيت يغارلان ابنتي الرجل نفسه - نبيلة عبيد وشقيقتها ماجدة الخطيب - حيث نفهم أن هناك شيئاً بين الجميع من شقاوات الشباب ومعاكسات «السلام» المعروفة في البيت المصري.. أو التي كانت كذلك أيام البراءة القديمة.. بينما يكون الشابان قد تركا صديقهما الثالث محمد عوض الذي هو في الوقت نفسه ابن خالة أحمد رمزي.. ليرقب لهما الشارع من غرفة رمزي نفسه، ليحذرهما لو وصل فجأة والد الفتاتين - الذي هو الرجل صاحب القميص نفسه - وأرجو أن تكون قد فهمت شيئاً - حتى لا يضبطهما مع ابنتيه على السلام.. ويدخل الرجل إلى الشقة.. ويأخذ القميص من الأم بكل أدب.. ولكن قدمها تتعثر من تون مناسبة فتقع على الأرض.. فلا بد من أن تحدث مأساة ما في الفيلم المصري ومهما كان الموقف بسيطاً، أو لا يحتمل ذلك، ليجد كاتب السيناريو مزيداً من الفواجع يبني عليها الأحداث بعد ذلك.. وطبعي أن يعمل الرجل المهذب على السيدة ليساعدها على النهوض.. وطبعي أن تتأوه السيدة من الألم.. بل أن محمد عوض - وهي خالته - يسمع تأوهاتهما فيخرج من حجرة أحمد رمزي - ابنها ليساعدها مع الرجل على النهوض.. ولكن الابن الذي يرقب الرجل يدخل على أمه يزداد شكه في الأمر.. فيهبط درجات السلم ويقف أمام باب الشقة، فيرى شبحي أمه والرجل يتلاصقان.. ويتعمد المخرج، ضد منطق الموقف نفسه، أن يجعل تأوهات الأم (جنسية).. لا ندرى كيف! كما لا ندرى بالضبط كيف اختفى الشبح الثالث لحمد عوض ابن خالته الذي يساعد الأم على النهوض فيتأكد أنها ليست وحدها مع الرجل آن.. ولكن «المخرج عاوز كده» كما يقول الجمهور فعلاً!

### فواجع مفتعلة

بعد خروج الرجل حاملاً قميصه بعد هذا الموقف البسيط، يندفع الابن الأهوج أحمد رمزي إلى الشقة فيجد أمه وحدها. ومن تون أن ندرى أين اختفى محمد عوض! فيلقى في وجهها بالاتهامات العاصفة المألوفة من نوع: «أنت لا أمي ولا أعرفك»، ثم ينطلق خارجاً كالمجنون وقد تصور أن أمه سيدة داعرة ومن تون أي سبب على الإطلاق لهذا الاتهام الشنيع! بينما تصرخ الأم على ابنها في محاولة لاستيقاظه.. وبعد فوات الوقت بالطبع يدرك محمد عوض أن هناك أزمة ما.. فيخرج

فى محاولة للحاق بابن خالته المجنون، الذى لابد كما هى عادة الفيلم المصرى أن «يهيم على وجهه» فى الشوارع بعد اكتشافه هذه الفاجعة التى ليست فاجعة على الإطلاق.. وهى أن السيدة والدته ليست على ما يرام .. أو ليست كما كان يتصور.. أو أنها باختصار «ست مش كويسة».. وفى أفلام أخرى تكون الفاجعة أكبر، حين يكتشف الابن أنها ليست أمه أصلا.. وإنما هى المرضعة .. لأنه «ابن الخطيئة»! وفى حالة عبد الحليم حافظ فانه يواجه هذه الصدمة غالبا بأن يغنى فى الشوارع الخالية تحت عواميد الانارة.. أما فى حالة أحمد رمزى.. ولأن الفاجعة حدثت بالنهار.. فانه الكفى بأن يترنح فى الشوارع ومن دون غناء!

### الاصفياء الثلاثة

الفيلم على أى حال هو «الاصفياء الثلاثة» الذى أخرجه أحمد ضياء الدين عام ١٩٦٦ .. وبعد سلسلة من «الثلاثيات» تحدثت عنها قبل ذلك كانت قد شاعت فى الستينيات ونجحت نجاحا كبيرا ما بين المغامرين والشياطين والمساجين عن مغامرات ثلاثة شبان كانوا غالبا من بين رشدى اباطة وأحمد رمزى وحسن يوسف، الذى كان القاسم المشترك فى هذه الثلاثيات، ومعه محمد عوض فى قمة ازدهاره حينذاك، ليقدم العنصر الكوميدي فى هذه الأفلام التى كانت قائمة على الحركة أساسا.. وبينما ارتبط معظم هذه الأفلام بحسام الدين مصطفى مخرجا.. ارتبط عدد كبير منها أيضا بعدلى المولد كاتب السيناريو ومنتجا فى الوقت نفسه . بعد ما اكتشف أنها لا تتكلف كثيرا ، لا فى الانتاج ولا فى البحث عن موضوع قوى أو مبتكر.. وإنما يكفى جمع أى ثلاثة من هؤلاء النجوم المحبوبين فى ذلك الوقت ليشاركوا فى أى مغامرة جديدة يغلب عليها الطابع الكوميدي.. وحيث تلعب بعض الممثلات أدوار هامشية فى الواقع كمجرد حبيبات أو خطيبات هؤلاء الشبان الثلاثة الذين يلتقون بهم بين الوقت والآخر أو بين مغامرة وأخرى! ولا تحتاج القصة والسيناريو بعد ذلك الا لمجرد هدف مشترك يسمى من أجله هؤلاء المغامرون وضد عصابة ما من الأشرار.. ثم ينجح الفيلم نجاحا مضمونا لمجرد بعض المعارك وقصص الحب والضحكات.. لأن توزيع البطولة على ثلاثة ممثلين بدلا من واحد يضمن اقبال جمهور الثلاثة معا. ثم لأن هذا القالب القائم على الحركة والاثارة الضاحكة كان يلقي نجاحا عند الجمهور، الذى كانت تعجبه، فضلا عن ذلك، قيمة

الوفاء والاخلاص في السراء والضراء بين الأصدقاء.. وربما كانت هذه الأسباب كلها وراء انتشار موجة أفلام «الثلاثة» هذه في الستينيات .. التي كان صنعها سهلا وتحقيقتها لأعلى الإيرادات مضمونا.. ولذلك تخصص فيها تقريبا عدلى المولد وحقق بها رواجاً كبيراً، ثم توقف عن الإنتاج والكتابة نفسها بعد ما «شبع» الجمهور من هذه الموجة التي استهلكت نفسها..

«الأصدقاء الثلاثة» هو نموذج مثالى لهذه الموجة.. فهو من سيناريو وإنتاج عدلى المولد.. ومن تصوير فيكتور انطون مصوره المفضل.. ويتقاسم بطولته ثلاثة أحمد رمزى كالعادة فى دور الفتى الجاد الذى يعانى مشكلة ما يلتف حوله فيها صديقه المخلصان، ويقوم بمهمة «الضرب» باعتباره المقتول العضلات، قبل أن يتخصص رشدى أباطة فى هذه الأنوار بعد ذلك بقليل.. أما حسن يوسف فهو الفتى الشقى خفيف الدم والذى لا بأس من قيامه بأعمال الضرب و«الجدعة» أيضاً لو أزم الأمر.. بينما يتولى محمد عوض - الذى التقطته السينما بافراط بعد نجاحه فى مسرح الستينيات حتى أصبح نجم الكوميديا الأول - جانب الضحك وسط أحداث الفيلم المثيرة حركياً.. وكوميديا محمد عوض كما رسمها لنفسه أو كما رسمتها له السينما - وهذا الفيلم بالذات - نموذج مثالى أيضاً لها.. هى كوميديا «العبيط» أو التخلف العقلى.. فهو مرتبك دائماً ويربك من حوله ويصطلم دائماً بمن حوله حتى أصدقائه أنفسهم، أنه يضرب مثلاً حسن يوسف زميله فى المعركة نفسها.. ثم يقع على الأرض «ويتكعبل» فى أى شىء ولا يستطيع النهوض باعتبار أن هذه أشياء يمكن أن تضحك الجمهور! ففى الاعتبار التقليدى القديم فى الكوميديا، أن «العبيط» لابد من أن يضحك الناس خصوصاً إذا ما وضعناه وسط «الشطار» أو «البارعين».. فعندما يكون عندها أحمد رمزى وحسن يوسف ليقوما بعمليات المقامرة والضرب وحب البنات.. فلا بأس من أن يكون معهما محمد عوض ليقوم بدور الشريك الأقرب إلى التخلف العقلى بأدائه الكاريكاتيرى القائم على المبالغة .. فهو لا يجيد القيام بشىء على الإطلاق.. لا الحب ولا الضرب.. بل ولا يرى أصلاً.. ولذلك فهو فى «الأصدقاء الثلاثة» مثلاً يلبس فجأة نظارة طبية فى النصف الثانى من الفيلم بعد ما كان يرى جيداً بدونها فى النصف الأول.. إما لأن كاتب السيناريو «نسى» أن يلبسه هذه النظارة فى البداية.. أو لأنهم قرروا فجأة أن «يلعبوا» بحكاية «النظارة» التى تسقط عن عينيه فى أثناء الأزمات أو المعارك فلا يستطيع الرؤية بهدف زيادة افتعال أسباب

الضحك.. ثم يستخدم «لزمات» أو «إيفيهات» تتكرر طوال الفيلم بلا ملل.. كأن يصطدم بالأبواب مثلا.. أو كأن يصطدم بحسن يوسف دائما فيدفعه هذا بعيدا عنه وهو يوبخه على «خيبته» التي تعطل هذا الفعل أو ذاك.. ثم يتعرض لأزمة ما فيبكي ويولول مذعورا ويقبل وجهه أو حتى يقدم شريكه في الموقف قائلا جملة لا تتغير «برىء يابيه.. مظلوم يابيه».. والجمهور يضحك لمثل هذه الأشياء.. حتى لقد أصبح محمد عوض أكثر نجوم الكوميديا سعرا ومبيعا. ومن هنا نتأكد مرة أخرى من أن نونو الجمهور هو الذى يفرض أساسا نوع الكوميديا التي يستسيقها بل وحتى نوع السينما نفسها..!

لكن يبدو أن عدلى المولد المنتج وكاتب السيناريو لم يكن مطمئنا تماما انجاح «التوليفة» المكررة هذه المرة.. أو لعله أراد أن يضيف بعض العمق كما يتصوره هو .. فجنح الى الميولوبراما بحيث تصبح هناك أيضا عقدة أو فاجعة ما يهرب منها البطل ولكنها تلاحقه وتعذبه فيما تبقى من حياته.. فواقعة الرجل والقميص البسيطة جدا. والتي لم يحدث فيها شيء اطلاقا يمكن أن يحتمل أى شك أو توجس.. تتصاعد بين يدي كاتب السيناريو بلا أى منطق أو مبرر درامى أو نفسى أو حتى أخلاقى.. بحيث ينطلق الشاب أحمد رمزى هائما على وجهه معذبا كما قلنا من قبل .. فهل تدرون أى كوارث أخرى ترتبت على ذلك وتحكمت فى كل مسار الفيلم ؟

### استكشافات سخيفة

أولا خرج وراءه صديقه حسن يوسف ومحمد عوض بالطبع ليعيداه الى رشده.. فركبا سيارة حسن يوسف الصغيرة التي لا يركبها محمد عوض أبدا إلا بالقفز من النافذة.. لأن بابها لا يفتح فى يده هو بالذات لكى تكون هناك فرصة للصراخ والولولة ولكى يبنو «عبيطا» أكثر.. وعندما تتطلق السيارة بسرعة جنونية يلحق بها «كونوستابل» مرور : على دراجته البخارية فننتذكر أن هذا النظام فى ملاحقة السيارات المتهورة كان موجودا فعلا فى الستينيات، ثم اختفى الآن على الرغم من «تقدم» الشرطة!

فى الوقت نفسه، وبالمصادفة البحتة، تكون إحدى بنات الليل تتصعلك فى الطريق التي يترنح فيها رمزى الهارب من قضية أمه الوهمية فلا تجد غيره فريسة لتقرض نفسها عليه.. ولكنه يصدها طبعاً ثم لا ندرى كيف تكون سيارة حسن يوسف وعوض

قد وصلت الى الموقع نفسه بالضبط فتلقى الفتاة بنفسها أمامها ومن دون سبب على الإطلاق ويكون «كونستابل المرور» قد وصل أيضا، فتبلغه الفتاة بأن الشبان الثلاثة كانوا يعاكسونها ثم صدموها بسيارتهم.. فيصحبهم الى قسم البوليس ببساطة، ثم في اللقطة التالية مباشرة نراهم في السجن ببساطة أكثر !

لقد تعمدت أن أرى هذه الأحداث التافهة بالتفصيل لنرى كيف كانت هذه السيناريوهات الرديئة تقتل الأحداث وتلوى عنقها ضد أى منطق أو معقولية لتصل بأبطالها الى ما تريد .. فعذلى المولد يرد ويأى ثمن أن يجرى جزءا من أحداث الفيلم الملفقة في السجن.. حيث لابد من أن تحدث بعض الكوميديا بعد نجاح تجربة السجن في أفلام سابقة، وهكذا نجد أنفسنا أمام شذرات متفرقة لا يحكمها سياق درامى واحد مقنع سوى شخصيات الأبطال الذين ينتقلون من موقف الى موقف لا علاقة له به ، وأقرب الى «الاسكتشات».. فهذا جزء الضحك.. وهذا جزء الميلودراما.. وهذا جزء السجن.. وهذا جزء الضرب والمغامرة.. أى أن الفيلم هو عدة أفلام في الواقع، يتوجه كل منها الى نوعية من الجمهور.. أو يحقق غرضا محددا من «أغراض السينما» عند المشاهد الواحد..

قبل أن تحدث هذه المشاكل كلها كان الفيلم قد بدأ بداية مختلفة تماما لا علاقة حقيقية لها بكل ما بعدها.. فحسن يوسف ومحمد عوض تلميذان في مدرسة ثانوية أو معهد ما وينشران الفساد في كل ما حولهما.. فمحمد عوض مثلا مشغول عن شرح المدرس بكل الطعمية والجرجير خلصة.. بينما حسن يوسف يجرى متأخرا عن الدرس فيقفز إلى «الفصل» من النافذة.. وكوميديا مكررة وغلظة كهذه على تيمة التلاميذ الفاسدين التي هي من «تيمات» الكوميديا المضمونة النجاح .

الغريب أننا نرى في هذه المدرسة الغريبة نفسها أحمد رمزى ولكن كمشرف أو أستاذ ومن دون أن نفهم نوع الدراسة نفسها.. ثم عندما يحيل المدرس التلميذين المشاغبيين حسن وعوض الى ناظر المدرسة الذى يطربهما ويطلب منهما العودة مع ولى أمرهما.. يتشفع لهما رمزى العاقل الذى نكتشف أنه صديقهما المخلص الذى يشترك معهما في قصص ومغامرات واحدة بعد ذلك !

لا يكاد هذا الجزء التهميدى من الفيلم ينتهى حتى يبدأ الفيلم الآخر المستقل عن أزمة رمزى مع أمه التى تصور أنها على علاقة بالرجل ذى القميص والى أن يصل الثلاثة الى السجن من دون أى مناسبة.. وهناك تحدث بعض الأشياء التى يتصور

الفيلم أنها مضحكة وحيث يقع محمد عوض كل خمس دقائق، أو يصطدم بـ «الشاويش خلف» الذي هو تقليد حرفي «لشاويش عطية» في أفلام اسماعيل ياسين.. ثم تتكرر بعض مواقف الكوميديا السانجة في مطبخ السجن حيث يلقي المساجين الثلاثة الأشقياء بالطعام على رأس الشاويش إلى أن يسقط محمد عوض نفسه في وعاء المطبخ الكبير.. ويعد استهلاك كل امكانات الضحك من هذا النوع يفرج عن الشبان الثلاثة طبعاً من السجن، ليقداً فيلم آخر مختلف تماماً أيضاً ! على باب السجن يكون في انتظار الأصدقاء الثلاثة عليّة عبد المنعم أم أحمد رمزي التي يشيع عنها غاضباً لأنه مازال متعلّلاً جداً من حكاية الرجل والقميص.. وفتاة أحمد رمزي نفسه التي هي نبيلة عبيد.. وهنا نصل الى قصص الحب التي هي عنصر مهم طبعاً في كل الأفلام.. على الرغم من أنها قصص هامشية جداً لا تتعدى عدة مشاهد عابرة لا تشغل المرأة فيها حيزاً كبيراً كما هي العادة في «أفلام الرجال» من هذا النوع.. ولهذا تسند الأدوار النسائية لممثلات ناشئات غالباً.. فسوف نلاحظ مثلاً أن نبيلة عبيد مثلاً كان اسمها في عناوين الفيلم نبيلة فقط ..

### وجه جديدة

في قوائم الأفلام المصرية الرسمية الوحيدة المتاحة - والتي لا نعرف مدى صحتها - يظهر اسم نبيلة عبيد لأول مرة بطلاة لفيلم قبل ذلك بثلاث سنوات .. وهو فيلم «رابعة العنوية» الذي أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٦٣ .. ثم يظهر مرة ثانية في فيلم «المعاليك» الذي أخرجه عاطف سالم وكان آخر أفلام عمر الشريف المصرية عام ١٩٦٥.. ولكي يكون العام التالي ١٩٦٦ هو عام انطلاق نبيلة عبيد، حيث تلعب بطولة القصة الثانية من فيلم «ثلاث لصووس» الذي أخرجه ثلاثة مخرجين، وهي القصة التي منلت أمامها فيها مديحة سالم وحسن يوسف وأخرجها حسن الامام.. وانفردت ببطولة «كوتوز» أمام كمال الشناوى وأخرجه نيازى مصطفى.. و«زوجة من باريس» أمام رشدى أباظة وفؤاد المهندس وأخرجه عاطف سالم .. فضلاً عن فيلمنا هذا «الأصدقاء الثلاثة» أى أنها لعبت بطولة أربعة أفلام فى عام واحد . وهو مؤشر نجاح لمثلة جديدة ومع ذلك ظل اسمها نبيلة وبورها صغيراً لا يتعدى مشاهد قليلة. نفهم منها أنها تحب أحمد رمزي مع أنها ابنة الرجل صاحب القميص إياه والذي تسبب فى مأساته مع أمه.. بينما أختها ماجدة الخطيب التي كانت فى بداياتها هي



الأخرى تحب صديقه حسن يوسف.. فبقيت مشكلة البحث عن فتاة يحبها الصديق الثالث محمد عوض.. وهنا نلاحظ أن عناوين الفيلم تقدم «الوجه الجديد: نجلاء فتحي».. وهى الفتاة الصغيرة التى تظهر فى الثلث الأخير من الفيلم تقريبا ويأسمها الأصلي زهرة والتى تعيش مع نجوى فؤاد فى بيت واحد وتقول لها: يا طابطه.. فلا نفهم مدى قربتهما بالضبط .. ولكن دور نجلاء فتحي القصير لا يتعدى أن تصعد سلالم الفيللا ثم تهبطها باستمرار لتفتح الباب لأى طارق.. بينما تضحك بشيء من البهلاهة لأنها لاتجد شيئا تمثله.. سوى أن يدخل وراها محمد عوض إلى المطبخ ليطاردها لأنه أعجب بها.. بينما هى لا تكف عن الضحك وهى تجرى منه.. ولكن المخرج لا ينسى أن يقدمها فى مشهد مع «طابط نجوى فؤاد» فى حمام سباحة بالمايوه لنرى جسدها الجميل ..

### الجامع .. المانع !

وهذا يقودنا الى القصة الأخرى أو الفيلم الآخر المستقل الذى يستدرجنا اليه المنتج وكاتب السيناريو عدلى المولد..

فيعد خروج الشبان الثلاثة من السجن يرفض أحمد رمزي العودة الى بيت أمه.. ويقرر بدء حياة جديدة.. وهنا يفاجئنا الفيلم لأول مرة بأن هؤلاء الشبان لهم علاقة ما بمصنع خشب ويتصميم اليكورات.. ولجرد أن يأتى دور الفريق الشرير فى الفيلم بقيادة يوسف شعبان، فتكون هناك فرصة «للضرب».. وهو آخر أقسام هذا الفيلم الجامع المانع.. ويوسف شعبان شرير طبعاً وحرامى.. استولى منهم على مبلغ من المال ليورد لهم الخشب ولكته خسره فى القمار.. فنجبروه على التنازل عن مصنع الخشب وفاء للمبلغ.. ولكى يسترده دبر مؤامرة مع عشيقته للعب نجوى فؤاد التى هى بطة الفيلم الرئيسية فى الواقع والتى كانت منتشرة فى أفلام تلك الفترة.. حتى أنها لا ترقص إطلاقاً فى هذا الفيلم مثلاً وكاتها أصبحت ممثلة راسخة ليست فى حاجة إلى الرقص ! ومهمتها هنا هى اغراء الأصدقاء الثلاثة لتسترد منهم مصنع عشيقها أو خطيبها - لا ندري بالضبط فى الواقع - يوسف شعبان.. ومع مشاهد الاغراء المعروفة يتولى مهمة الاضحاك أيضاً أخوها الذى يقوم بدوره سمير غانم الذى كان فى بداية تعامله مع السينما بعد النجاح المدوى «لثلاثى أضواء المسرح» حينذاك.. فنلاحظ مثلاً أن سمير كان لا يزال يظهر بنظارتة الطبية ويشعره

الأصلى.. وأن معه الضيف أحمد فقط ليقوم بنور «العبيط» أيضا ومن نون جورج سيدهم، الذى لا نعرف أين كان بالضبط فى أثناء تصوير الفيلم ! ولا يبقى بعد ذلك بالطبع سوى مشهد المطاردة والضرب التاريخى بين أحمد رمزى و«الحرامى» يوسف شعبان حيث يجريان فيه وراء بعضهما فى أحياء القاهرة كلها من الزمالك مثلا حتى محطة مصر، والبلد تتفرج عليهما من نون أن يتدخل أحد حتى ولا الشرطة ! لأنه لابد من أن تكتمل «العلقة» التى ياكلها الحرامى من البطل قبل أن يعود الحق الى نصابه ويعيش الجميع فى سعادة ويعد أن يكون الجمهور نفسه قد شبع تماما من كل شىء.. الحب والضحك والعنف والموعظة.. وإن بقى سؤال مازال يحيرنى شخصا حتى الآن.. وهو كيف تخلص أحمد رمزى من عقده مع أمه والرجل صاحب القميص؟ .. ولعلم أجابوا عن السؤال فى فيلم آخر ربما كان اسمه التريزة الثلاثة .

«ياناس ياهوه» !

ما الذى ينقص الأفكار النبيلة.. لتصبح سينما جميلة

من الصعب أن نتحدث عن فيلم «ياناس ياهوه» دون أن نتحدث عن مخرجه عاطف سالم.. فهو واحد من أهم مخرجى السينما المصرية وأفضلهم من الناحية الحرفية.. وأعتقد أننا لو أحصينا عشرة مخرجين فسوف يكون من بينهم عاطف سالم .. بل وربما لو أحصينا خمسة فسوف يكون كذلك.. وعدد لا يمكن حصره من أفلامه يرقى الى أفضل مستويات التكنولوجيا فى الفيلم المصرى.. وإن كان شىء ما لا أعرفه بالتحديد حال دون أن يأخذ هذا الفنان حقه من الاهتمام والانتشار والضجيج.. ولكنها سينما بلا قواعد أو حسابات مفهومة حتى أن بركات نفسه - وهو أقدم وأغزر من عاطف سالم - لم يأخذ حقه حتى الآن..

وربما كان ما يشترك فيه الاثنان أيضا - بركات وعاطف سالم - ومعهما كمال الشيخ.. هو أنهم نماذج حية لما يمكن أن تفعله السينما المصرية بأفضل مخرجيها حين تنهار أحوالها عاما بعد عام وتختنق، فيجلس هؤلاء الكبار فى بيوتهم ولا أدرى كيف يديرون حياتهم بالضبط بدلا من أن تقدم لهم أى سينما محترمة كل ما يريدون من أجل أن يقدم كل منهم فيلما فى السنة على الأقل وستكون هى الكسبانة.. ولكنها نفس السينما التى تركت صلاح أبو سيف يخرج فيلمين فقط فى عشر سنوات.. ويوسف شاهين يبحث عن التمويل هنا وهناك ولولا ذلك «لقعد فى البيت» هو أيضا.. ثم هى نفس السينما التى عاد إليها توفيق صالح ليقعد فى البيت فعلا وأتحدى حتى أن يعرف أحد عنوانه وإن كان أحسن حظا رغم ذلك من شادى عبد السلام الذى أخرج فيلما واحدا فى حياته وجلس ينتظر الفيلم الثانى خمسة عشر عاما.. ثم طوق..

فمات !

وأحدثت عن هؤلاء لأنهم من جيل عاطف سالم أو ينورون حوله ولأنهم الكبار الذين فرطنا فيهم ببلادة شديدة وتركنا ظروف السينما البشعة تحاصرهم في بيوتهم ليموتوا يوما بعد يوم وهم أحياء وبين أيدينا.. بينما فتحت كل أبواب البلاهة والتخلف أمام زكى كفتة الذى يخرج خمسة أفلام فى السنة وحفى كفتة الذى يخرج سبعة !.

وربما كان هذا أيضا اعتداء شخصيا منى - مع أننى مالىش دعوة - عن بعض الأفلام الرديئة التى كنا نفاجأ بهذا أو ذاك من هؤلاء الكبار العظماء يقدمها ربما من أجل أكل العيش والتشبيث بأخر ما تبقى من خيوط الحياة والعمل.. بعد أن أصبحت المعركة غير متكافئة على الإطلاق بين الرديء والجيد.. ويعد أن شمل الطوفان كل الاستوديوهات وبور العرض فلم يعد ممكنا إلا أن يبحث الكل عن «خشبة» وسط الانقراض ليتعلق بها !

وقد تكون هذه مقدمة طويلة ولكننى أعترف بأننى متحيز لعاطف سالم.. لأن من رأى أفلامه القديمة ويحب السينما أصلا لابد أن يحب هذا الرجل ويعرف قيمته حتى لو بدد منه أحيانا هذا الشيء أو ذاك ..

و « ياناس ياهوه» هى صرخة التحذير المعروفة فى الريف المصرى عندما تحدث كارثة ما أو توشك أن تحدث.. واختيارها عنوانا لفيلم هو مجازفة فى ذاته فى ظروف انهيار فيها نوق من يذهبون إلى السينما إلى أقصى حد فأصبحوا يطلبون فقط كل ما هو خفيف وظريف من وجهة نظرهم ومهما كان سخيفا ومتخلفا ولكن يدغدغ حواسهم، إما إلى الضحك العبيط أو العنف الشرس الذى يفرغون فيه احباطاتهم.. وهم يرفضون بإصرار وبلادة منقطعة النظير أن يحدثهم أحد عن أية مشكلة لأنهم غارقون فى النكد فعلا ويتعاملون مع السينما كنوع من الغيبوبة الإرادية.. فما بالك بفيلم عنوان «ياناس ياهوه» ويتحدث أيضا عن الأرض والفلاحين.. وهى موضوعات كانت مرفوضة أو مكروهة حتى فى قمة وعى الناس وازدهار السينما فى الستينيات.. فما بالك بهم الآن.. ولذلك لا أتوقع للأسف نجاحا كبيرا لهذا الفيلم الشجاع الذى قال كلمته على أية حال وبإمانة ووعى بالمسئولية عما يحدث.. وهى كلمة جريئة أخرى يقولها كاتب السيناريو الجاد أحمد عبد الوهاب لا تقل إحساسا بالخطر عن كلمته السابقة فى «انتبهوا أيها السادة» منذ عشر سنوات تحقق فيها كل ما حذرنا منه هذا الفيلم الهام من انقلاب السلم الاجتماعى بقيم العلم والأخلاق

وحتى العواطف نفسها وحيث يمكن للزبال أن يهزم أستاذ الجامعة.. بينما صرخة أحمد عبد الوهاب هذه المرة هى من التقريط فى الأرض الزراعية التى أصبح الفلاح يهجرها بالبيع لتقام عليها مساكن شائثة على أطراف المدن زحفت على بكارة الريف فى سعار أحقر من أجل الثراء السريع حتى لو أدى الى الخراب السريع للأرض نفسها.. التى كانت طوال التاريخ هى العماد الرئيسى للحياة فى مصر .

فالفيلم يفتح من قلب الأزمة الزراعية الخائفة فى مصر التى هى سر كل مشاكلها الاقتصادية ..

والموضوع جاف وصعب كما نرى وليس من النوع الذى يمكن أن يصنع سينما مسلية.. ولذلك كان طبيعيا ألا يجد منتجا فيضطر عاطف سالم لانتاجه بنفسه ويواجه مشاكل عديدة طوال سنتين من أجل انهاء وعرضه فى ظروف سينما تزداد صعوبة كل يوم بحيث ينسحب منها الفنانون ليبقى التجار الأقوياء فقط أو المقاولون والسماسرة.. وانتاج الفنان لفيلمه بقدر ما يعنى حبه لفنه إلى درجة المغامرة والتضحية.. بقدر ما يمكن أن يكون ضد الفيلم والفنان نفسه.. لأن يشغله بأشياء يجب أن يتولاهما عنه آخرون ليتفرغ هو للإبداع والتجويد.. ثم لأنه يتفق من لحمه الى فينعبكس الحرص وتواضع الانتاج على الفيلم بالضرورة حيث تحس هنا مثلا بأن عاطف سالم يعمل وهو مقيد ولا يطلق خياله السينمائى وإبداعه وحيويته كما يجب.. وفى نفس الوقت لا تستطيع أن تلومه على هذا العيب أو ذاك وأنت تعرف ظروف الانتاج.. كما لا تستطيع أن تسأله: ولماذا إذن صنعت هذا الفيلم لأنك تؤمن بأن هذه الأفلام يجب أن يصنعها أحد.. تلك هى المعادلة المستحيلة؟!

وتظل المسألة فى النهاية ليست فى وسيلة الانتاج ولا حتى فى الأفكار.. وإنما كيف خرجت هذه الأفكار إلى الشاشة فى عمل فنى.. القصة أقرب إلى تراجيديات شكسبير القاسية رغم أنها تبدأ من الريف القريب من القاهرة حيث زحفت العمارات السكنية الضخمة حتى ابتلعت الأرض الزراعية.. ولكن كمال الشنولى الفلاح العجوز مازال متشبثا بأرضه الصغيرة التى يزرع فيها الخضار ويربى أبناءه الأربعة فى مواجهة الاغراء القوي يبيعها لتحويلها إلى عمارات هى الأخرى.. ولكن قوة المالك وضغوط الأبناء وأفكار الزمن الجديد تحسم الصراع غير المتكافئ فيسلم الفلاح عوضين يبيع الأرض مقابل مليون جنيهه هى مجرد أوراق بالنسبة له يحتفظ بها فى «شوال» ولا يدرى ماذا يفعل بها ولا حتى يستمتع بعد أن أصبح منزوعا فى العراء

من الأرض التي عاش فيها حيات كلها.. ويبدأ الصراع بعد ذلك بين الأبناء.. الابنة الشابة صابرين تشتري ملابس جديدة.. وأحد الابنين أصبح جزءاً من قوانين السوق الجديدة ينقل أباه الى جناح فى الشيراتون ويريد أن يبنى بالفلوس عمارة ضخمة.. بينما الابن الآخر المجند يريد استصلاح أرض جديدة فى الصحراء.. وينتهى صراع الشقيقين إلى مأساة قابيل وهابيل حيث يقتل أحدهما الآخر وتضيع الفلوس ويهيم الأب المفجوع الذى خسر كل شيء على وجهه صارخاً فى الجميع ألا يكرروا مأساته ويفرطوا فى الأرض مقابل أى أغراء.. والصرخة موجهة الى مصر كلها التى حين تفرط فى الأرض مقابل عدة ناطحات سحاب وسوبر ماركت فسوف تخسر كل شيء.. وهى صرخة قوية ونييلة يمكن تفسيرها على مستوى عوضين الفردى وعلى أى مستوى اقتصادى وحتى سياسى أوسع.. ولكن هذه الجدية الشديدة التى تستحق الاحترام كان يمكن أن تكون أكثر متعة وبهجة فى الكتابة، وفى التنفيذ معاً لأن ما يعيب الفيلم هو الصرامة القاسية والجفاف.. واعتقد أن عاطف سالم شخصياً أول من يدرك أن أعقد الأفكار فى العالم وأكثرها جدية واحتراماً لانتقاض مع تناول السلس ولا مع البهجة ولا حتى من الكوميديا نفسها.. لأننا لو بحثنا فى قلب أنعس مأساة فى الدنيا ستجدها حافلة بالسخرية.. وهذه هى المفارقة النكية الناتجة عن التناقض بين الأبيض والأسود فى حياتنا كلها.. التى تكون مهمة الفن الجميل أن يكشفها ليعيد تقديمها لنا بقليل من البهجة.. ولست أطالب عاطف سالم بالطبع بتحويل مأساة الأرض عندي إلى فيلم كوميدى ولا كنت أتوقع منه بعض الرقصات والأغاني ولكن موضوعه نفسه وبالبناء والشخصيات والأحداث التى مثلها كان حافلاً بإمكانيات المتعة التى لا تتناقض أبداً مع خطورة الموضوع وجديته لأنها أولاً نابعة منه وليست مفروضة عليه ولا مفتعلة.. ولأن بعض «الريليف» ثانياً سيؤكد أكثر على هذه الجدية ويمتدع المشاهد ويجعله مقبلاً على العكس على المأساة التى نريده أن يتركها ويشارك فيها فنكسب الجمهور معنا أيضاً.. وإلا ظلت أية صرخة نييلة تنوى فى الفراغ.. ولست أدرى هل هى مسئولية الكتابة الجافة المباشرة أم التنفيذ المتعجل أو الانتاج المحدود التى أفلتت كثيراً من فرص الإيقاع فى هذا الفيلم.. ليس فقط للتخفيف من جهامة الموضوع.. بل إن إفلاتها نفسه خطأً درامياً وإنسانياً.. فلا يمكن مثلاً للفلاح عوضين أن يعود إلى كوخه الفقير ومعه «شوال» به مليون جنيه.. بون أن أقدم له مشهداً مهماً جداً وهو

يفتح «الشوال» ويتأمل كميات النقود ويعدّها ويفرح هو وأولاده ويضحكون كالمجانين ويحلمون بالكاف الأشياء التي سوف يصنعونها.. اغفال مشهد انساني صاحب كهذا ليس يقطع ضد الطبيعة البشرية بل وخطأ درامي فادح.. ولا يمكن أيضا أن أنقل الفلاح المعدم المحروم عوضين الى جناح في الشيراتون فجأة.. ثم أغفل مشهدا نادرا له هو وأولاده وهم يندهشون للفخامة والأشياء التي يتعاملون معها لأول مرة في حجرة النوم والحمام وكأنهم معتادون على هذه الأشياء طوال حياتهم أو كأنه لم تحدث لهم أية «نقلة».. ومشهد «الحمام» الذي أصبح فرصة كلاسيكية للإضحاك في كل الأفلام حتى منذ فيلم «رايحة».. يقلته الفيلم من بين يديه ببساطة غريبة فلا نرى كمال الشناوى أو الفلاح عوضين وهو يدخل حمام الشيراتون لأول مرة ويحاول أن يفتح «النوش» مثلا أو يتعامل مع «البانيو».. ثم يتذكر هذا المشهد فجأة أو يؤجله لحين زيارة سهير البابلي لجناح صديقها الفلاح في الفندق فإذا بها هي التي تتدهش للحمام.. مع أنها في الفيلم سيّدة أكثر عصرية وتفتّحاً تدير «كافتيريا» على الطريق الزراعي وتتعامل يوميا مع المدينة وليست هي التي تبهر بشيء لم يبهّر به أصلا الفلاح المعدم صاحب القضية الأصلي.. وقد تكون شجاعة من عاطف سالم أن يغامر بفيلم من بطولة ممثلين عظيمين هما كمال الشناوى وسهير البابلي ويبنون نجوم تقليديين ممن يسمونهم نجوم الشباك.. ويبنون أى عنصر جانبية أو تخفيف أو تنازل تجارى على الإطلاق وهو ما يستحق الاحترام.. ولكن غير معقول أن تكون قصة الحب الوحيدة في الفيلم هي حب سهير البابلي لكمال الشناوى.. ومشهد الحب الوحيد في الفيلم هو أن تصحبه في فسحة على النيل ليشنربا «حاجة ساقعة» ثم ييخل بنقع ثمنها.. بينما في نفس الفيلم أربعة شبان بينهم صابرين ودينا عبد الله لا يستفيد منها بشيء.. بل إن شابين يغازلان هاتين الفتاتين على باب المصعد في الفندق الفخم ويعرضان مصاحبتهم إلى «الديسكو».. فلا يغامر الفيلم بذهاب فتاتين كهاتين الى «الديسكو» ولو من باب الدهشة وحب الاستطلاع ولكي ينفس عنهما وعن جمهوره قليلا.. فهل هي مشكلة إنتاجية؟ أم أنه هروب من البهجة وإمعان في الجفاف والتعاسة مع أن المخرج هو المنتج أيضا ويهمه بالتأكيد أن يقبل الناس على فيلمه على الأقل لكي يسترد قلوبهم ويبنون أى تنازل عن أفكاره الأساسية. وحتى اذا افترضنا أن «الورق» نفسه لم تكن به فرص المتعة هذه، فإين ذهبت إضافات عاطف سالم اللامعة وحسه الكوميدي وحب الحياة والجمال ؟ من ناحية أخرى



لقطة من فيلم «يا نبي يا هوو» - إخراج عاطف سالم

ارتبطت مأساة تضحية عوضين الفلاح «الرمزي» بأرضه بمأساة قتل أحد أبنيه لأخيه مثل قتل قابيل لهابيل. فهل كان ضرورياً للتحذير من جريمة التفريط في الأرض هذه المبالغة الميلودرامية إلى حد قتل أخ لأخيه؟ وماذا لو لم تحدث هذه الجريمة. ألا تظل نفس المشكلة قائمة وفي حاجة للمواجهة؟ ولكننا أمام عمل جرىء وجاد لعاطف سالم مخرجاً ومنتجاً يستحق الاحترام. وأداء جيد لممثل عظيم هو كمال الشناوي وفي شخصية جديدة عليه تماماً ولكنه يسيطر عليها تماماً وعن خبرة تزداد نضجاً وتوهجاً مع الزمن. وحوله عدد من المواهب الشابة حاولت كلها في فيلم محترم كان بطله الحقيقي هو المخرج والمنتج وفكرته النبيلة التي ظلت تنقصها أشياء أخرى!



## « هذا جنّاه أبى » بداية صباح القادمة من لبنان .. تبقى !

عمر صباح الآن فى السينما العربية فى مصر هو بالضبط خمسة وأربعون عاما.. فبعد ما استدعتها من لبنان المنتجة آسيا والمخرج هنرى بركات - وكلاهما من أصل لبناني أيضا .. قدمها فى أول أفلامها « القلب له واحد » عام ١٩٤٥ وأمام أنور وجدى. ويبدو أن المشاهد المصرى الذى كان شغوفا دائما بالمواهب الوافدة من الشام فى مجالات الغناء والكوميديا بشكل خاص، رحب فوراً بصباح على اعتبارها ليست نوعاً جديداً من الغناء الذى كان مميزاً عن الأصوات التى كانت معروفة فى الفيلم الغنائى المصرى حينذاك فقط، وإنما لشخصيتها المنطلقة والاقرب إلى البساطة والعفوية والجاذبية الخاصة التى لا يمكن تفسيرها، والتى تجعل المشاهد يتقبل ممثلاً من أول فيلم ، بينما لا يقبل الآخر ..

من التائر مثلاً أن نتّاح لوجه جديد ثلاث فرص فى ثلاثة أفلام فى عام واحد بمجرد اكتشافه.. ولكن صباح، بعد « القلب له واحد » تظهر فى عام ١٩٤٥ نفسه فى فيلم « أول الشهر » أمام حسين صدقى أحد كبار نجوم تلك الفترة - ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. ثم فى فيلم ثالث هو « هذا جنّاه أبى » الذى عاد مكتشفها هنرى بركات ليخرجه لها، وإمام عملاق تمثيل، مخيف، هو زكى رستم شخصياً، وهو الفيلم الذى كان بداية النجاح الحقيقى لصباح، لأن موضوعه الميلودرامى القوى والمحكم الصيغة، أضاف إلى لون الغناء الخفيف والمميز لهذه الصبغة الجذابة نوع المأسى والمواظ والدروس الخلقية البليغة، ثم النهايات السعيدة لقصص الحب وجمع شمل الآباء والأبناء، والذى كان - وما زال - يحبه الجمهور المصرى ليغرق أحزانه فى أحزان الآخرين وقصص حبههم وغنائهم وضحكاتهم أيضاً لو أمكن .

### زكى رستم «حمل» صباح على كتفيه

لعله كان نكاحاً يصل إلى حد الدهاء أن يعهد مكتشفو هذه الورقة الجديدة الراحبة القادمة من الشام بمهمة البكاء واستخلاص الموعظة من تصاريق القدر القاسى إلى أستاذ متخصص بهذا النوع هو زكى رستم، لكى «يسند» (أو يحمل على كتفيه فى الواقع) هذه الصبية ذات الصوت الجميل حقاً، والتي لا يمكن أن يطالبها أحد بالتمثيل بالطبع، إلى أن تتعلمه وحدها تدريجياً، ومن فيلم إلى فيلم، وكما حدث من قبل لليلى مراد نفسها.. ثم إلى جانب صباح نفسها، لا بأس أيضاً من الزج بممثل شاب آخر هو صلاح نظمى الذى يبدو أن هذا كان أول أفلامه، حيث قدموه فى عناوين الفيلم وفى آخر قائمة الممثلين هكذا بالضبط «وجه جديد: صلاح نظمى» ومن نون حتى «ال» التعريف.. لإجريوه فى دور الفتى الأول الذى ستقع صباح فى حبه، ربما توفيراً لأجر ممثل كبير آخر مثل أنور وجدى أو حسين صدقى اللذين شاركها بطولة فيلميهما السابقين فى العام نفسه. وحول هذين الوجهين الجديدين وبالإضافة إلى عملاق راسخ مثل زكى رستم، نجد حشداً آخر من الممثلين الكبار مثل سراج منير وفريدوس محمد وعبد العزيز أحمد ووزوز نبيل، إلى جانب عدد من الوجوه الشابة - حينذاك - مثل وداد حمدي التى سوف يدهشنا شكلها العجيب كفتاة صغيرة فى دور صغير، لم تتحدد بعد ملامحها الناضجة التى نعرفها كأشهر خادمة فى السينما العربية فى مصر - وسوف يدهشنا أيضاً اسم الراقص الكبير محمود رضا الذى لا نكاد نتعرف إليه فى الفيلم فى أى دور.. ويبدو أنه كان مجرد أحد الراقصين فى حفلة عيد الميلاد التى تتعرف فيها صباح إلى صلاح نظمى..

«هذا جنّاه أبى» هو من انتاج أسيا احدى رائدات السينما العربية فى مصر، والتي لم تكن قد توقفت عن التمثيل هى نفسها عندما تحولت إلى الانتاج أيضاً، مستعينة بهنرى بركات الذى كان قد بدأ خطواته الأولى فى الاخراج قبل ١٩٤٥ بقليل.. وكان الاثنان، كما قلت، قد اكتشفا صباح القادمة من لبنان مثلما، وقدهما فى أول أفلامها «القلب له واحد» فى العام نفسه.. ولكن بركات، هو كاتب سيناريو «هذا جنّاه أبى»، وفى تلك الفترة كان يكتب فيها السيناريو لنفسه، بل ولخرجين آخرين أحياناً، خصوصاً عندما يغلب عليها الطابع الكوميدي العاطفى الخفيف، تاركاً كتابة الحوار لأحد الكتاب المتخصصين بذلك.. حيث لم يكن ممكناً أن يتمكن بركات، ذو الثقافة الفرنسية من العامية المصرية، وهو هنا يعهد بالحوار للأديب

المتمرس يوسف جوهر الذى تخصص بكتابة السيناريو بعد ذلك... ونلاحظ على الفور فى حوار يوسف جوهر فى هذا الفيلم جزالة اللغة ورسائنها ، واختيار تركيباتها الفخمة الرنانة الأقرب إلى الفصحى، عندما تجيء على لسان المحامى الكبير رفيع المستوى زكى رستم، وكيف تقترب من العامية السلسة على لسان الشخصيات الشعبية لا البسيطة مثل عبد العزيز أحمد العامل الفقير وزوجته فربوس محمد، اللذين تكفلا بتربية الطفلة صباح، بعدما ماتت أمها. ولكن حوار الفيلم عموما هو نموذج لفخامة الحوار ورقبه فى معظم أفلام تلك الأيام، وكما فرضتها أفلام يوسف وهبى ، والتي كانت متأثرة فى بدايات السينما عموما - وليس فى مصر فقط - بالطابع الأدبى أو المسرحى ، وقيل أن تعثر السينما على لغة حوارها الخاصة..

### الأغاني أساس الفيلم

أن يقوم فيلم يخرجُه هنرى بركات لطرية جيدة شابة هى صباح، على عدد من الأغاني، فذلك لأن الغناء هو هدف أساسى فى الفيلم، ولا بأس بعد ذلك من البحث عن القصة المناسبة، والتي لن يعجز بركات نفسه عن كتابة السيناريو لها حتى لو كانت مأخوذة عن فيلم أجنبى تبدو بقاياها واضحة فى الفيلم - فالأساس هو تقديم صباح فى خمس أغاني، كتب مأمون الشناوى ثلاثا منها، بينما كتب صالح جوبت اثنتين.. ولحن محمود الشريف ثلاثا منها، وفريد غصن لحن اثنتين.. ولقد نجحت هذه الأغاني جدا فى حينها لأنها كانت من النوع الخفيف المرح الذى ارتبط بطبيعة صوت وشخصية صباح، وكان لنجاح الأغاني مع قوة موضوع الفيلم الميلودرامى الفضل الأول فى نجاح الفيلم وفى انطلاق صباح نفسها فى السينما بعد ذلك.. وميلودراما الفيلم تبدأ فى طنطا - عاصمة الدلتا المصرية الكبيرة - عام ١٩٢٥ كما هو مكتوب على الشاشة، حيث نرى زكى رستم محاميا شابا ناجحا يرجو منه بعض أصدقائه وأهالى الناحية أن يرشح نفسه فى الانتخابات، بينما تطالب مقابلته فى اللحظة نفسها الفتاة الريفية البسيطة روزو نبيل، والتي لا يرحب بلقائها. وسرعان ما نفهم أنها المنساء التقليدية نفسها فى الفيلم المصرى : وهى أن هذا الشاب خدع هذه الفتاة بحبه حتى حملت منه.. ثم بدأ يتهرب من الزواج بحجة أن «ظروفي اتغيرت ومركزى الاجتماعى مايقاش زى زمان..».

وتواجهه الفتاة الضائعة التى فقدت «أعز ما تملك» بالأداء القوى لروزو نبيل

وبعبارات يوسف جوهر البليغة :

- «أنت مجبور تتجوزنى.. ومش أنا اللي حجبك.. الطبيعة هي التي حتجبك ..  
لأنك حقيقى أب..».

بينما يقاوم زكى رستم حتى آخر لحظة لكي يهرب من هذا الحصار:  
- «مقدرش أفكر فيكى كزوجة تليق بمستقبلى الجديد.. وكمان مقدرش اترك  
الفرصة نقلت من إيدى!».

فتحن أمام شباب يتشبت بفرصة للصعود الاجتماعى، وعلى حساب التزامه  
الخلقى بفتاة حملت منه.. ولكن لأن جزءا من ضميره مازال حيا، فهو يعرض عليها  
التكفل برعاية الوليد، ولكن ليس كأب، ثم يمنحها مائتى جنيه - وهو مبلغ كبير فى  
ذلك الحين - لكي يجيء المشهد التقليدى الذى يحبه كثيرا جمهور السينما العربية  
فى مصر، حين يلقي الفقير المظلوم بالنقود وهو فى أمس الحاجة إليها، فى وجه  
الظالم الثرى ، ويلقته درسا خلقيا لا ينساه، وتضع له الصالة بالتصفيق .

ولذلك، فتحن نسمع زوزو نبيل وهى تقول لزكى رستم بكل كبرياء :  
- « خلى فلوسك » يمكن تنفك فى شراء الضمائر واستمالة النفوس الدينية..  
أنا فى غنى عنك وعن فلوسك !

ثم تخرج المرأة المظلومة ، شامخة لا تلوى على شىء ، وتذهب بفضيحتها التى  
تحملها فى بطنها إلى القاهرة، بينما يهتز ضمير زكى رستم قليلا، احساسا بفدائته،  
ولكنه يقبل الترشيح وينجح ليصبح رجلا أكثر مجدا وأهمية، وكئن الفيلم يريد أن  
يقول أن كثيرا من هؤلاء الكبراء والمهمين أكثر ندالة من الفقراء المظلومين.. وهى  
فكرة سائدة أيضا فى السينما العربية فى مصر وتقدمها كثيرا لجمهورها لينتقموا  
بها من ظالمهم، أو ليحسوا بشىء من الارتياح، وإن كان الفيلم لا يدين الجانى هنا  
تماما، لأنه يقدم زكى رستم على أنه يصارع ضميره باستمرار ويحسن بالتردد  
والندم على فعلته، تمهيدا للنهاية التى يعترف فيها بخطئه، ويكفر عنه بعد عشرين  
عاما.. فهو ليس بالشرير الخالص تماما، وإنما هو يحمل جوانب الشر والخير معا،  
فتنتج أزمته من صراعهما معا ..

### ثمرة الضلالتة

أما زوزو نبيل، المعتدى عليها، فتحمل جنينها وتلجأ إلى صديقتها فريوس محمد

التي تعيش في القاهرة مع زوجها العامل الفقير عبد العزيز أحمد، وهناك تضع طفلتها سميحة ثم تموت، كالعادة، لكي يتولى الزوجان الفقيران تربية الطفلة مجهولة الأب. وبعدما يسجلانها في سجل المواليد تحت اسم سميحة، يقفز الفيلم ثمانية عشر عاما ويسلامه منطقية لكي نرى سميحة هذه وقد أصبحت شابة يافعة هي صباح، التي تتصور أنها ابنة هذه الأسرة الفقيرة التي تضيء عليها كل حنان، فأما كما تظن ، فردوس محمد، توقظها في صباح عيد ميلادها الثامن عشر وهي تطلق البخور حول فراشها مرردة هذه الكلمات الشعبية الجميلة : «يارب اكفيننا شر العين.. أنا وجوزى حسين.. وقدم المليحة لبنتنا سميحة!» ثم تميل الى سميحة التي هي صباح لتوقظها وهي تدعو: «ياحنان يامنان.. ارزقها بعريس يكون سيد العرسان».

ويقدم لها عبد العزيز أحمد، الذي تتصوره أباه، هدية بعد ما باع ساعته. ولكننا نفاجأ بأن زراعه قد بترت خلال حادث في الورشة التي يعمل فيها فأصبح عاجزا عن العمل، لتصبح صباح العائل الوحيد لهذه العائلة من عملها في «مشغل» لأزياء السيدات تكتشف فيه الحب لأول مرة عندما ترى زميلاتها العاملات معها - ومنهن وداد حمدي - وكل منهم تنتهي عملها لتقابل حبيبها الذي ينتظرها في الشارع.. فتبدأ صباح أولى أغانيها في الفيلم بالتساؤل عن هذا الشيء الذي تسمع به لأول مرة في سنوات المراهقة ويكلمات مأمون الشناوى الرقيقة:

«ايه معنى الحب.. ايه طعم الحب.. ايه شكل الحب.. اصلى ماشفتوش.. ولا كلمتوش.. ولا جريتوش».

ثم تكلف سميحة - أو صباح - ذات ليلة بتسليم فستان جديد من صنع المشغل الى بيت (وجيه باشا) لترتديه ابنته في حفل عيد ميلاد شقيقها (سمير بك) وهنا يحدث اللقاء الصمتي الذي لابد منه بين الفقراء والأغنياء ، حين يتسلل هذا الشاب أو الفتاة الفقيرة الى هذا القصر أو ذاك ليقع أو تقع في حب بنت أو ابن الباشا، وتبدأ بعد ذلك براما الفيلم كله.. التي هي ميلودراما غالبا.. وكأنه لا مجال للدراما في السينما العربية في مصر الا عند «احتكاك» الفقراء بالأغنياء» لتتشأ التعاسة من الفروق «القدرية» بينهما.. ثم لتحقيق السعادة في النهاية خلال تجاوز هذه الفروق!

## الحب يقرع بابها

والفتاة الفقيرة التي هي «سندريللا» هنا أيضا، والعمرة المليون لايد من أن يقع «الأمير الجميل» في حبها تاركا كل فتيات طبقته، الثريات والحسنات، ولكن الشريرات بشكل ما .. بينما سندريللا الفقيرة لايد من أن تكون طيبة وظرفية.. وهي بعد ما تسلم الفستان الجديد لبنت الباشا الذي هو سراج منير بكل ارسنقراطيته المعروفة.. ويعد أن يعطيها «نصف جنيه» كبقشيش، ويأمر أحد خدمة بأن يعطيها «حاجة حلوة».. تذهب الى مطبخ القصر فلا تتركه، وإنما تقف من فتحة بابه لتتفرج على عالم حفل عيد الميلاد الواحد والعشرين لـ سميير بك والذي يمثل نوره (صلاح نظمي) ربما في فرصته الأولى والأخيرة في نور الفتى الأول الوسيم الذي تحبه البطلة، والغريب أنهم «خصصوه» بعد ذلك، وإلى الابد في نور الشاب الفاسد «الثقل» الذي تكرهه البطلة !

في حفل عيد الميلاد الراقص نكتشف أن زكى رسم الذي كنا قد ابتعدنا عنه قليلا قد أصبح محاميا كبيرا ومهما جدا.. وبالتالي فهو صديق للباشا سراج منير - لأن كل الباشوات يعرفون بعضهم! - ونعلم أنه مازال عزيا، بعد فعلته الشنعاء التي رأيناها في أول الفيلم، وهاهو يشكو لصديقه من الوحدة وفقدان دفء البيت والأبناء وكأن الأقدار عاقبتة على ما فعله بزوجو نبيل !

كما نفهم أيضا من كواليس الحفل، أن الباشا سراج منير يخطط لتزويج ابنه المدلل صلاح نظمي من ابنة باشا آخر هو شريكه في أعماله، وهو زواج سياسى رأسمالى لكى تستمر الشركة وتتوحد الثروة.. والابنة هي الممثلة المسكينة منى التى «خصوصها» هي أيضا في نور الفتاة «الطسة» التى تدخل في منافسة مع البطلة على حب البطل.. وهي منافسة ليست متكافئة دائما، خصوصا عندما تكون ضد ليلى مراد أو شادية أو صباح، فيكره المشاهد منى المسكينة هذه على الفور - وتصوروا أن يكون «أكل عيش» ممثلة وظيفتها الوحيدة هي أن يكرهها الجمهور لحساب البطلة - .. والغريب أنها في هذا الفيلم بالذات، تنافس البطلة على حب صلاح نظمي الذى تخصص هو أيضا فيما بعد بالنور نفسه، ولكن على مستوى الرجال !

المهم أن صباح تتسلق شجرة فى حديقة القصر لتتفرج على الحفل البهيج.. ومن حسن حظها أن منى تسالت من الحفل لتتفرد بصلاح نظمي تحت الشجرة نفسها.. وطبعى أن تقع من فوق الشجرة لتكون هناك فرصة ليحبها صلاح نظمي على الفور،

وليكشف أنها على الرغم من فقرها، أفضل من منى، فيبدأ فى التعلق بها من تلك اللحظة، بينما تعود صباح نفسها الى بيتها الفقير سعيدة جدا بعد هذه الليلة الجميلة التى تعرفت فيها إلى الحب. وعلى الرغم من أننا كنا «نص الليل» وكل الناس نائمون، فإنها تغنى لقط تحبه وتحمله فى الفراش: «قولى وطمنى .. إيه قصده منى...» ولا يجيب القط بالطبع..

### روتين الحب

كالعادة.. وبمجرد أن تبدأ قصة الحب يتفرغ البطل نهائيا لملاحقة البطلة فى كل مكان، وتختفى كل الأنشطة الأخرى. وتحول الحياة كلها إلى أغان فقط .. فصلاح نظمى يترك كل اشغاله - إذا كانت له اشغال أصلا - ويبتظر صباح كل يوم بعد انتهاء عملها ليوصلها إلى البيت... والمراقة البرية التى تتعطش للحب الذى سمعت عنه من زميلاتها تتمتع فى البداية ثم توافق دائما.. وفى مشهد جميل يسألها عن طريقها، وكلما اشارت إليه إلى طريق قال - معاكسا طبعاً - أنه طريقه أيضا لنجدهما فجأة فى حديقة ضخمة - كانت هى نفسها التى تظهر فى كل الأفلام - وقد أخلاهما لهما الفيلم تماما من أى أنمى آخر لكى يجرى العاشقان وراء بعضهما وهما يغنيان فى سعادة.. وكأنه قد صدرت التعليمات لكل سكان القاهرة بعدم الاقتراب من حديقة الأسماك مثلا فى هذا اليوم.. لأن صباح سوف تغنى لصلاح نظمى !

فالأغنية جميلة جدا بالفعل وهى: «بعدين معاك.. أن كنت أمشى من هنا.. تقول دى سكتى أنا.. هنا وهنا.. دى سكتى .. دى سكتك .. خايفة لا اروح فى سكتك..» وكلمات مأمون الشناوى هى نموذج لقوة وتركيز وذكاء أغانى السينما فى تلك الأيام..

منتشية بهذه السعادة الغامرة، تعود المراقة الصغيرة صباح إلى أمها فربوس محمد لتسألها عن هذا العالم الجديد الذى اكتشفته : الحب.. وهنا، نصل إلى المفهوم الخلقى الشعبى للحب والعواطف والزواج عند هذه الطبقة.. أن فربوس محمد تنكر أنها تزوجت عن حب وترد بحسم : «بعد الشر يابنتى.. الحب أيامنا ماكانش لسه طلح!» فهى تزوجت حسنين عندما خطبتها له أمه وقبل أن يراها.. والشبان أيامها كانوا يتعرفون الى بعضهم، بقيمتهم وشرفهم مش زى بنات اليومين دول..

جناين وفسح ومواعيد وجوابات .. وعندما تسألها صباح ببراعة :

- «وهو عيب يا ماما؟».

تجيب بحسم : «أمال يابنتى مش عيب؟ هى الفضايح اللى بتيجى دى كلها من ايه الا من قلة عقل البنات وحسن نيتهن»..

### التاريخ يعيد نفسه

وإذا كانت فربوس محمد تقول هذا الكلام عن أخلاقيات عام ١٩٤٥، فما الذى كان يمكن أن نقوله إذا لو عاشت حتى أيامنا هذه؟ ولكنها إشارة من الفيلم أيضا الى أن صباح ستلقى المصير نفسه الذى مرت به أمها زوزو نبيل من عشرين سنة، فصلاح نظمى يلاحقها بالمواعيد والنزهات حتى تسلم له كالعادة هذا «الشيء» الذى تقول عنه البنت فى الفيلم المصرى أنه «أعز ما تملك».. وعندما يلاحظ أبوه الباشا أنه انصرف عن منى ابنة الباشا الآخر، وهو أمر يهدد مصالحه المالية، يقرر افساد قصة حبه مع صباح.. فيبعده شهرا إلى الشام مع أحد موظفيه الذى يكلفه باخفاء خطابات صباح عن ابنه.. فتموت قصة الحب فعلا.. بينما يظهر حمل الفتاة البرية، فيذهب أبوها بالتبنى عبد العزيز أحمد ليواجه الباشا بجريمة ابنه.. وفى عز الصراع التقليدى بين الأغنياء الأقوياء، والفقراء المعتدى دائما على شرفهم، يطرده الباشا شر طردة، الى أن تصله دعوى من المحكمة ضد ابنه.. فيستدعيه من الشام، ويرتكب جريمة خلقية أخرى حين يقنعه كذبا بأن الفتاة الفقيرة لم تكن تحبه فعلا وإنما تسعى لابتزازه.. ويستسلم صلاح نظمى بتخاذل عجيب.. ويتخلى عن فتاته التى أحبها فعلا، ويعود لبنت الباشا..

### زكى رستم الكبير

وتحول الفيلم بعد ذلك الى معركة قانونية فى المحاكم لاثبات اعتداء الشاب على الفتاة من عمه.. ويستعين الباشا بصديقه المحامى الكبير زكى رستم الذى يسحق الفتاة فى المحكمة. قبل أن تتفجر القنبلة الميلودرامية الهائلة، ويكتشف أن هذه الفتاة التى يطعنها فى شرفها أمام القضاء دفاعا عن مغتصبها ابن الباشا، هى ابنته نفسها التى تخلى عنها وعن أمها من عشرين سنة.. وينفرد زكى رستم بنهاية الفيلم «كالغول» الكاسع بأدائه القوى المؤثر.. معبرا عن صراعه مع ضميره الذى يدفعه



للاعتراف بجريمته السابقة مضحيا بسمعته ومركزه الاجتماعى. وهذا الجزء الذى يقدم فيه زكى رستم مرافعاته أمام المحكمة وصراعه الداخلى الى لحظة الاعتراف، هو درس فى التمثيل العظيم وفى الإخراج والايقاع والتدفق والسيطرة المحكمة على أنوار السينما - عام ١٩٤٥ - من بركات ومن يوسف جوهر وحواره القوى.. ويعد اعتراف «الرجل الكبير» بأبوتة لصباح تظهر كل الحقائق ويعتدل الميزان ، وينتصر الفقراء ويعودون الى أحضان الأغنياء، وينعم الجميع بالسعادة .

نعيمة عاكف .. الظاهرة السينمائية القادمة من السيرك (١)

« لهاالييو »

انهم حقاً ظرفاء... ولكن باشوات !

نعيمة عاكف من الظواهر الخاصة في تاريخ السينما العربية في مصر.. فهي من الحالات القليلة التي استطاع فيها النجم أن يبتدع «نوعاً» متميزاً من السينما مرتبطاً بمواهب الشخصية هو، وأن يفرضه على الأنواع السابقة له أو الموجودة من حوله بحيث يصبح له تفرده الخاص.. ويحدث يصبح النجم هو «النوع» لأن أحداً آخر غيره لا يقدمه.. حتى أن نوع السينما يختفى باختفاء النجم للأسف.. لأنها ليست سينما مدارس متكاملة أو تيارات من عناصر متشابهة أو متقاربة عديدة.. بل كانت دائماً سينما المواهب الفردية.

لكي اجعل الصورة أكثر قرباً من القارئ.. أقول أن أفلام أنور وجدي مثلاً كانت «نوعاً» مرتبطاً بأنور وجدي شخصياً.. صحيح أنه كانت هناك أفلام استعراضية أخرى.. ولكن ليست مثل أفلام أنور وجدي، لأنه كان ينقصها شيء ما.. وقد يقال هنا.. لأنه كانت معه ليلي مراد.. وعلى الرغم من أنها كانت قيمة أسطورية حقاً إلا أنها لم تكن تحقق التوليفة المتكاملة نفسها عندما تعمل مع نجم أو مخرج غير أنور وجدي.. بينما كان ينجح هو في صنع التوليفة نفسها مع غير ليلي مراد .. مثل اكتشافه للطفلة فيروز مثلاً.. فهنا أصبح «نوع» السينما إذاً مرتبطاً بالنجم.. ويختفي النوع فعلاً باختفاء النجم !

نموذج اسماعيل ياسين أيضاً يؤكد القاعدة نفسها.. فالسينما الكوميدي كانت موجودة دائماً قبل وبعد اسماعيل ياسين.. ولكنها لم تكن أبداً «مثل أفلامه».. وليست المسألة هنا هي أن تكون أفضل أو أسوأ، ولكنها مسألة أن ينجح في خلق النوع

فيرتبط بمواهبه وملامحه وقدراته الخاصة.. فكوميديا على الكسار مثلا تحولت الى نوع مستقل.. وكذلك كوميديا الريحاني على مستوى آخر أرقى.. بينما كوميديا عبد السلام النابلسي ظلت مجرد أسلوب أداء متفرد .

في مجال الاستعراض كانت ليلي مراد تغنى.. بينما كانت تحية كاريوكا ترقص وتغنى قليلا.. وسامية جمال ترقص فقط ولكن في «النوع» الذي ارتبط بفريد الاطرش.. أما نعيمة عاكف فكانت ترقص وتغنى وتمثل تمثيلا خفيفا يتناسب مع قدراتها المتواضعة جدا كممثلة، اذا كانت ممثلة أصلا، ولكنها تعوض هذا بالحركات البهلوانية التابعة من كونها لاعبة سيرك سابقة في واحدة من الفرق القليلة العريقة في هذا المجال، والتي كانت مرتبطة بعائلات كاملة تتوارث هذا الفن، الذي انقرض في مصر للأسف بدلا من أن يتطور مثل عائلة عاكف وعائلة الطلو وعائلة بغدادى..

ولا يمكن الحديث عن «نوع» سينما نعيمة عاكف من دون الحديث عن حسين فوزى المخرج الذى اكتشفها وأحبها وتزوجها وأخرج لها كل أفلامها، واستطاع أن يصوغ عناصر السينما التى تتفق مع قدراتها حتى تحولت الى «نوع».. ومنذ أول فيلم قدمها فيه عام ١٩٤٩ وهو «العيش والملح» (امام سعد عبد الوهاب الذى كان مطربا جديدا هو أيضا حينذاك يحاول أن يحذو حذو عمه محمد عبد الوهاب بحذافيره، فلم ينجح.. ربما لهذا السبب نفسه) ثم مرورا بعدة أفلام حققت فيها نعيمة عاكف نجاحا كبيرا عند الجماهير مثل «بللى وخلفة» و «بابا عريس» عام ١٩٥٠ و «فرجت» و «فتاة السيرك» عام ١٩٥١ و «النمر» الذى مثلته أمام أنور وجدى عام ١٩٥٢ قبل أن يخرج لها بنفسه «أربع بنات وضابط» عام ١٩٥٤..

ولكن يظل فيلم «لهاليبو» فيما أعتقد أشهر أفلام نعيمة عاكف وأنجحها، على الرغم من أنه فيلمها الثانى الذى أخرجه حسين فوزى بمجرد الاستقبال الجيد من الجمهور لأول أفلامها «العيش والملح» وفى العام ١٩٤٩ نفسه..

«لهاليبو» هو الاسم الذى المشتق من صفة «لهلوبة».. وهو التعبير الشعبى الدارج عن الفتاة البارعة فى أشياء كثيرة والتى تلتقطها وتتجزأ بسرعة.. وهو ما يلخص شخصية نعيمة عاكف فى الحياة نفسها وفى السينما بعد ذلك.. وأعتقد أن هذا التعبير أطلقه حسين فوزى - وهو المخرج الذى تخصص فى نوع الأفلام الاستعراضية والكوميديا الخفيفة، والأخ الثالث لمخرجين آخرين هما أحمد جلال وعباس كامل - بمجرد أن اكتشف نعيمة عاكف فى السيرك الذى كانت تعمل فيه مع

عائلتها.. فأطلق صيحة «إنها فتاة لهلوبة».. بمعنى أنها قادرة على أن تلتقط كل تعليماته وتوجيهاته لتصبح نجمة سينمائية ترقص وتغنى وتمثل.. ولعل هذا ما حدث بالفعل، عندما استطاع حسين فوزى أن يحول فتاة «الأكروبات» هذه الى ممثلة، وإن كانت متواضعة.. إلا أنها قادرة على الرقص والغناء المختلفين عما كان سائدا حينذاك من رقص وغناء باضافة الحيوية الشديدة والتعامل مع الكاميرا، وخفة الروح والحركة الرشيقة التى استقانت فيها كثيرا من خبراتها «الرياضية» وحتى توحدت قصة حب حسين فوزى ونعيمة عاكف بقصة صنع المخرج للنجمة.. خاصة اذا كان صحيحا ما يقال من أنها كانت تملك نكاحا فطريا خارقا جعلها تستوعب كل تعقيدات السينما..

### نمر وفلر وأشرار طيبون !

نعيمة عاكف فى «لهاليبو» هى الهام فتاة الاستعراض التى ترقص وتغنى وتقوم بحركات الأكروبات فى الفرقة الاقليمية الصغيرة التى يديرها أو يملكها حنفى الشرير، الذى يستغلها ويسومها العذاب على الرغم من أنها نجمة فرقة الأولى لأنه - وكما نفهم بعد ذلك - يطمع فيها لنفسه أيضا.. ويلعب هذه الشخصية الطريقة عبد المنعم اسماعيل أحد وجوه الشر الثابتة فى أفلام تلك المرحلة.. ولكنه مثل معظم أشرار المرحلة شرير «غلبان» جدا ويدعو للشفقة.. فكلهم كانوا أشرار «انسانيون» بدرجة ما.. كما كانوا يتمتعون بقدر من خفة الظل التى جعلتهم شخصيات شعبية.. وربما كان نذيرهم الوحيد هو أن شكلهم قبيح وتكويناتهم الجسدية غريبة.. مثل رياض القصبجى مثلا، الشرير الضخم الأقرب الى الغوريلا بوجهه المخيف، ولكنك تحس بأنه طيب كطفل وأنه لا يمكن أن يخيف أحدا فى الواقع.. بدليل أن أفضل أنواره بعد ذلك كانت فى أفلام اسماعيل ياسين التى لعب فيها شخصية «الشاويش عطية» الكوميدية.. وحجم عبد المنعم اسماعيل فى السينما لم يكن يتجاوز هذه الشخصيات الهامشية الشريرة التى تهدد وتبذر وتحيك المؤامرات الصغيرة من اختطاف أو ابتزاز - ربما لكى يحصلوا فقط على ثمن «الخمرة» التى نراهم يتجرعونها باستمرار فى القلوب المشهور الذى اخترعه أنور وجدى فى أفلامه، وحيث توجد دائما «البراميل» والطارات السيارات القديمة!.. ولكننا لم نر واحدا أبدا من هؤلاء الأشرار «الغلابة» يرتكب أى جريمة أو يؤذى أحدا.. ربما لأن الشر نفسه فى سينما تلك

الأيام كان شرا طيبا جدا وشديد البراعة .

عبد المنعم اسماعيل هذا أو حنفي صاحب الفرقة الاستعراضية الشعبية التي تعمل فيها نعيمة عاكف.. يقسو عليها ويستغلها ويغار من ملاحقة الشاب الأنيق لها، شكرى سرحان، أو أمين ابن الباشا .. لأنه ، أى حنفي ، كان فى الواقع بمثابة أبيها، فهو الذى التقطها وهى طفلة لقيطة ورباها وأنفق عليها وبربها على فنون الاستعراض الى أن أصبحت فى الثامنة عشرة.. وهى السن التى تتعرف فيها على نعيمة عاكف فى الفيلم .. والتى قرر فيها أيضا زميلاها الطيبان فى الفرقة مختار حسين أو «النمر» وحسن كامل أو «الفار» أن يعترفوا لها بأصلها الحقيقي بعد ما تعقدت قصة حبها لابن الباشا شكرى سرحان.. فالحل الوحيد لمثل هذه المشاكل فى الفيلم المصرى، هو أن تكون البطلة «بنت باشوات» هى أيضا.. أما كيف «غدر بها الزمن» حتى يرببها حنفي وتعمل فى فرقته الفقيرة، فهذا هو نوع القصص الذى يحب الجمهور أن يشاهدها عن «أولاد الأصول» الذين يستربون «حقوقهم» بعدما تصنف بهم الأقدار، وهى القصة أو السر الخطير الذى يكشفه لها هذان الصديقان الطيبان اللذان يعملان معها فى الفرقة.. مختار حسين البطل الرياضى السابق الذى دخل السينما ليمثل القوة الجسدية الضخمة التى تؤدب الأشرار والذى كان مغرما بأن يحمل الواحد منهم إلى أعلى نراعيه ويلقى به كالريشة أو «كشوال القطن»، والذى كان تدخله فى أى معركة كغيلة بحسمها حتى لو كان خصومه ألف رجل! وهو نموذج ميكى جى «لرامبو» حتى قبل أن تخرعه السينما الأمريكية.. ثم فى مقابله حسن كامل الذى يمثل نقيضه تماما : الرجل الضئيل الحجم المتهدم الجسد والوجه، والذى كان نموذجا منتشرا فى معظم الأقلام مشابها الى حد التطابق مع محمد كمال المصرى الذى اشتهر بشخصية «شرفنطح» ، ولكن مع ميل أكثر الى الشر والمكر .. وهما نموذج واحد فى الواقع «للرجل الصغير» الذى تبعث ضآلته وضعفه على الاضحاك، نموذج عرفته السينما العالمية كلها بدءا من السينما الصامتة مع باستر كيتون وشارلى Chaplin.. ولضاعفة الكوميديا وضع هذا النموذج مع رجل ضخم الجثة ليؤلفا ثنائيا ما ، ولتحقق الضحكات من تناقضهما الشكلي والسلوكي معا، كما فى حالة لوريل وهاردي مثلا.. وهذا أيضا ما حاولته السينما العربية فى مصر أحيانا، كما فى حالة مختار حسين «النمر» وحسن كامل «الفار» فى هذا الفيلم ..

### قصة الفيلم فى كلمتين !

عندما يلاحظ الصديقان الطبيبان تأزم زميلتهما الهام من الفارق الطبيعى والاجتماعى بينها وبين ابن الباشا الذى تحبه، ومع قهر «حنفى» لها بعيدان إليها الثقة بكشف السر الذى أخفياه طوال عمرها كله.. فأبوها هو ابن مجدى باشا القرنفلى، صاحب العز والمجد والسيادة.. «لكن الحب مالوش كبير يابتنى.. الله يرحمه حب بهلوانة فى سيرك.. اللى هى المرحومة أمك». وهذه باختصار هى قصة الفيلم كله.. كما هى قصة الهام وأمها.. وقصة نعيمة عاكف نفسها التى أحبها المخرج حسين فوزى، والذى يروى لنا كل التفاصيل فى مجموعة «فلاش باك» نرى فيها الباشا الشاب الذى يحب بهلوانة السيرك - وتمثلها نعيمة عاكف نفسها لأن المفروض أنها نسخة من أمها تتكرر باستمرار وعلى مدى الأجيال... بمعنى أنها كلما أنجبت تتحب نعيمة عاكف أخرى.. وهكذا! ولكن الباشا الكبير سليمان نجيب يثور ثورة عارمة طبعاً على ابنة الباشا الصغير الذى يتمسك بحب البهلوانة وهو أمر يتناقض مع تقاليد العائلة وذلك نسمع الكلام الذى سمعناه ألف مرة فى ألف فيلم : «مجدى باشا القرنفلى.. ابنه يتجوز بنت بتاعة سيرك.. أنت بتخرج عن طاعتى ياولد.. انت اتجننت؟ أخرج من بيتى محروم من اسمى وميراثى»!

ولكن الشاب العاشق يصمم ويتزوج البهلوانة ويتشرد فى الشوارع والمواخير.. ثم ينتحر.. وتكون زوجته نعيمة عاكف قد أنجبت نعيمة عاكف صغيرة أخرى.. وعندما تسمع خبر انتحار زوجها تموت هى الأخرى.. فيتكفل حنفى بتربية الطفلة.. وهنا نعود الى بداية فيلمنا الأصلي بعد ما نكون رأينا فيلماً آخر «مركزا» من أفلام يوسف وهبى.

النتيجة الطبيعية بعد ما اكتشفت الفتاة أنها حفيدة الباشا مجدى القرنفلى الذى يلعبه بخفة لمة العصبية المعروفة سليمان نجيب، هى أن تكتب له خطابا تكشف له فيه عن هذا السر الخطير.. ولكن مشكلة هذا الباشا الغريب أنه يكره النساء جداً ولأسبب لم يشغل الفيلم نفسه بشرحه لنا، إلا أن الفيلم يركز أن الباشا مازال متأثراً بأن فتاة السيرك تسببت فى موت ابنه، كما يركز على ظنه فى البداية أن الحفيد، المكتشف من بين أنقاض الماضى، هو رجل وليس فتاة.. ولذلك فهو يفرح جداً ويكلف سكرتيره حسن فايق بالبحث فوراً عن هذا الحفيد واحضاره ..

وهذا السركتير الذى يعمل مع الباشا منذ أربعين سنة هو نفسه نموذج كوميدى

صارخ آخر فى السينما العربية فى مصر : حسن فايق صاحب القامة المديدة المتناقضة تماما مع شخصيته الطفولية، فهو عملاق ساذج طيب القلب، وصوته رقيق بما لا يتفق مع مظهره العملاق مما يفجر نوعا آخر من كوميديا التناقض، ثم هناك ضحكته المشهورة التى يطلقها لأقل سبب تاركة دائما هذا النيل الذى يجلبل بصفااء طفولى عجيب.. وعلاقته بالباشا هى علاقة الخادم بالسيد، فسلیمان نجيب عصبى جدا ومتكبر كالعادة.. وحسن فايق مذعور جدا وذليل أمامه، وينافقه خوفا من طرده بعد الأربعين عاما التى قضاهما معا التى قضاهما معه من نون أن يغضب أو يثور فيتركه الى باشا آخر مثلاً، فحتى علاقات السادة بالخدم فى هذه الأفلام كانت مليئة بالحب والاخلاص الى أقصى حد، ومهما كانت المهانة.. فالسكرتير فى الفيلم مثلاً اسمه فهميم أفندى ومع ذلك فالباشا سليمان نجيب يتعمد مناداته دائماً: «بهيم أفندى».. والرجل يقبل مذعوراً يلجأ الأوامر على الفور .. فيبعث عن السيرك الذى تعمل فيه الهام.. ولكنه يصعق عندما يجدها فتاة فيحذرهما من أن جدها الباشا سوف يطردها على الفور لأنه لا يطيق جنس النساء...

### الهام .. الحفيد الطرى !

ولا يمنع هذا الموقف المتوتر من أن يقدم الفيلم استعراض «لهاليبو» الذى يحمل اسمه.. وحين ترقص نعيمة عاكف وتغنئ الكلمات التى انتشرت جداً فى ذلك الوقت : «لهاليبو يا وله.. أهى جت لك يا وله.. لعبية يا وله .. وشقية ياوله».. كما نتذكر كلمات أخرى كانت تحدد لجمهور السيرك ونور السينما حتى منتصف الخمسينات درجات المقاعد الثلاث حسب سعر التذكرة : «بريمو».. «سكونو».. و«ترسو»..

وفى استعراض «لهاليبو» هذا يستخدم حسين فوزى بعض حيل الاستعراض السينمائى التى اشتهر بها.. فهو يجعل نعيمة عاكف ترقص مرة باعتبارها فتاة.. ومرة باعتبارها رجل ويملابس رجال.. وهو حل سينمائى قد يكون مبتكراً فى ذلك الحين، ولكن يستحيل طبعاً تقييمه على المسرح وبالذات لجمهور سيرك متواضع.. خصوصاً فى الفقرات التى تظهر فيها نعيمة عاكف بالشخصيتين معا فى «كابر» واحد وبالحيلة السينمائية المعروفة.. وهو خطأ كان شائعاً فى الأفلام الاستعراضية - مثل أفلام فريد الاطرش مثلاً - حين يتجاهل المخرج طبيعة المسرح أو الكاباريه الذى يقدم فيه الاستعراض ليقدم حلولاً سينمائية يستحيل تقييمها لمشاهدى

المسرح، مثل تغيير الملابس والديكورات فى غمضة عين، بل وحتى التحليق ببساط الريح!

ولكن حسين فوزى بتقييمه لنعيمة عاكف فى شخصيتين معا: رجل وفتاة.. كان يمهّد لنا لخدعة الفيلم الأساسية التى تقوم عليها كل مفارقاته بعد ذلك.. حين اتفق الجميع على التحايل على الجد الباشا المتعجرف الذى يكره النساء، بأن تتقدم له حفيدته الهام بملابس الرجال وباعتبارها شابا.. ويعد ما يسمع عبد المنعم اسماعيل أو حنفى الشرير هذا التآمر تقترب منه الكاميرا لنراه يدعك نقنه بيده ويفكر مليا.. فنفهم أنه يتآمر هو الآخر لكى يستغل هذه الحيلة فيما بعد، حينما يضطر لاعادة البنت التى رباهما الى جدها الباشا الثرى..

ومن خدعة الفتاة التى تنتكر فى ثياب شاب، تنطلق كل تعقيدات الفيلم.. فهى أولا تعيد الحياة والمرح والشباب الى حياة جدها الباردة الموحشة، فتقنعه بأن يأكل يشهية أكثر، بل وتعلمه الرقص والسهر.. فيتعلق بحفيده الذى عاد اليه بعد طول غياب ويستمتع الأصدقاء الطيبون مختار حسين وحسن كامل اللذان أضيف اليهما الآن حسن فايق فى كتمان السر، وفى منع الباشا من اكتشاف حقيقة حفيده وأنه فتاة.. ولكن الهام - التى هى «لهاليبو» - تنجو من كل المازق بارتداء ملابس الرجال واخفاء شعرها الطويل بسرعة البرق.. ومن نون أن نفهم كيف ينخدع الباشا الساذج بهذه السهولة، مع أن مظاهر الأنوثة واضحة جدا على حفيده «الشاب» شكلا وجسما وصوتا وسلوكا.. فكيف لم ينزعج باشا متزمت ومحترم من أن يكون له حفيد بهذه «الطراوة».

#### حسين فوزى وابتكار مواقف معقدة ..

طبعى أن يحين الوقت للدفع بعنصر الشر لابتزاز هذه الأسرة السعيدة التى اكتمل شكلها أخيرا.. فعبد المنعم اسماعيل يظهر ويهدد بكشف السر للباشا أن لم يدفوا له ألفى جنيه.. فيتم خداعه هو نفسه بأن تنتكر الهام فى ثياب جدها الباشا.. وهنا يستخدم حسين فوزى تحايلا سينمائيا نكيا آخر بأن يضع صوت سليمان نجيب «بالويللاج» على صورة نعيمة عاكف.. ولكن الخدعة تقشّل حين يقع شاربها المزيف فجأة ويظهر الباشا الحقيقى فيساومه حنفى على أن يدفع له تكاليف تربيته لحفيده طوال ١٨ سنة..



وفى الحفلة التى يقيمها الباشا ليقدم للمجتمع الارستقراطى حفيده الذى اكتشفه فجأة.. يظهر الحبيب شكرى سرحان مرة أخرى.. فهو ابن خورشيد باشا ولابد من أن يكون على صلة ما بالقرنفل باشا.. وكل الباشوات أصدقاء طبعاً كما نعرف، ولابد أن يلتقوا فى الحفلات.. ولكن بينما يفهم الشاب سر تنكر فئاته التى أحبها فى السيرك فى زى الرجال.. تتعدد الأمور مرة أخرى حينما تقع أخته ناهد المراهقة على الفور فى حب هذا الفتى الجميل الهام.. وهى فكرة ذكية طبعاً يمكن استغلالها فى مفارقات طريفة من خلال المنافسة على حب نعيمة عاكف من شخصين فى وقت واحد.. شكرى سرحان الذى يعرف أنها فتاة.. وشقيقته التى تظنها شاباً.. وتلعب دورها بالمناسبة عفاف شاكر أخت شادية التى ظهرت فى عدة أفلام ولكنها لم تحقق شيئاً من نجاح أختها..

والدفع بالأحداث الى الامام يطل حنفى برأسه مرة أخرى فى محاولة جديدة للابتزاز حتى لا يكشف السر فهو يجبر نعيمة عاكف على العودة للعمل فى ملهى «قراقوش» الذى افتتحه فى القاهرة وترضخ الفتاة للابتزاز وتعمل فى الملهى فعلاً تحت اسم الراقصة اللولبية كروان.. ولسبب آخر يديهى هو أنها نعيمة عاكف ولا يمكن لحسين فوزى مكتشفها أن يتركها تستقر فى قصر الباشا من دون أن تحقق الهدف الأصلى للفيلم.. وهو أن ترقص وتغنى كلما أمكن ذلك.. ولكن جراته فى ابتكار مواقف معقدة.. تدفعه الى جعل الباشا نفسه يذهب مع حفيدته الى الملهى كمدعوين.. لكى يكون التساؤل هنا هو كيف تتخلص الفتاة من هذا المأزق، كيف تكون جالسة مع جدها الباشا المترزمة على المائدة كمشاهدة.. بينما تكون هى نجمة الاستعراض فى الوقت نفسه.. ولكن الفيلم يطها ببساطة شديدة جداً وذلك باختفاء نعيمة عاكف وظهورها بسرعة بشخصية مختلفة وملابس مختلفة من دون أن يحس الباشا «العبيط» بأى مشكلة! والواقع أنه لم تكن هناك أى مشكلة فى هذه الأفلام، لأنه أياً كانت منطقية الأشياء أو عيشتها.. فلا يمكن انكار طموح المخرجين والمؤلفين والمنتجين فى ذلك العهد وأقدامهم على التحدى والابتكار والتجديد ومع إعطاء كل شىء حقه فى حدود قدراتهم ومواهبهم بالطبع.. وهو طموح و إخلاص تفوقوا بهما بالتأكيد على سينمائى هذه الأيام.. ولذلك عاشت أفلامهم حتى الآن.

المهم فى الاستعراض الذى قدمته نعيمة عاكف فى هذا المشهد هو أنه كان بعنوان «سوريا ولبنان».. وتبدأه نعيمة عاكف بالتغنى بهذه الكلمات «سوريا وجبل

لبنان.. فى حسننها الرحمن.. صاغ المديح آيات.. ثم تبدأ فى تقديم الرقصات والأهازيج «الشامية» الجميلة المعروفة والتي كان الجمهور المصرى يعشقها الى أقصى حد، حتى لم يكن يخلو فيلم استعراضى منها.. فاذا أضفنا الى ذلك تعلق الجمهور بسيل لم ينقطع من مطربى ومغلى الشام، أدركنا حجم مأساة أن تكون هذه الروح القومية قوية الى هذا الحد على المستوى الجماهيرى البسيط حتى منذ الاربعينيات - تاريخ هذا الفيلم ١٩٤٩ يرتبط بحرب فلسطين الأولى - ثم لينتكس كل هذا ليس فى السينما فقط .

### تشطيب الفيلم بخنافة !

وتعود أحداث الفيلم الى التوتير الذى لا يخل بالطابع الكوميدي الصاخب له، من خلال غيرة الفتاة المراهقة ناهد، شقيقة شكرى سرحان على حبيبها «نعيمة عاكف» الذى لا يستجيب لها.. فتوقع بينه وبين جده الباشا بابلأغه بأنه على علاقة بالراقصة كروان.. وهنا يصل الفيلم بالتحدى الى أقصاه.. حين نجد أنفسنا أمام قصة مختلفة عن حب نعيمة عاكف التى هى الحفيد الشاب الهام.. لنعيمة عاكف التى هى الراقصة كروان فإلى هذا الحد بلغ هوس المخرج حسين فوزى بزوجه واكتشافه التى يريد أن يستعرض كل مواهبها وقدراتها على صنع كل شئ باعتبارها «لهلوبة».

والأدهى من ذلك أن يجعل الفيلم الباشا المتغطرس يقع فى حبها هو الآخر.. فهو بعد أن صدق وشاية الفتاة الغيورة.. يذهب الى الكاباريه لينقذ حفيده من الراقصة.. وفى مشهد «غادة الكاميليا» التقليدى يعرض عليها - وهو لا يعلم بالطبع أن كروان هى نفسها الهام - مبلغا من المال مقابل التخلّى عن حفيده.. وأسبب غامض ترفض الراقصة النقود وتوقع الباشا نفسه فى حبالها.. «طيب ليه؟ لا ندرى بالضبط».. سوى مجرد الرغبة فى التصعيد المستمر لكوميديا سوء الفهم.. وهنا نرى الباشا المتصلب ينهار على الفور أمام أول كلمة غزل.. فيتأقن أمام المرأة ويعنى بسعادة وهو فى طريقه الى الكاباريه فى الليلة التالية : «عمرك ماحتلاقى.. بين الوسط الراقى.. دهن فى العتاقى.. زى حضرتى».. وفى الكاباريه يشهد الاستعراض الجديد لكروان التى لا يعرف أنها حفيده.. وفى هذا الاستعراض يظهر أيضا عبد العزيز محمود الذى كان مطربا ذائع الصيت فى ذلك الحين، وكمزيد من الدعم والجذب لنعيمة

عاكف وعلى طريقة أنور وجدي في حشد كل فنون الغناء والرقص والكوميديا والبلوراما حول النجمة المفضلة.. والاستعراض عن «ألف ليلة» بأزيائها وبيكوراتها الشرقية الساحرة وحيث يغنى عبد العزيز محمود وحده، وتكتفى نعيمة عاكف بالرقص فقط هذه المرة.. وهنا يلجأ حسين فوزي أيضا الى حل سينمائي ليس قابلا للتنفيذ في أي «كاباري» حين تدخل الكاميرا «زووم» على كرة ما أمام المطرب تخرج منها بطريقة «الديزولف» نعيمة عاكف وهي ترقص.. ثم يلجأ لحيلة سينمائية أخرى حين يكرر صورتها أكثر من مرة في الكادر نفسه «بالطبع المزدوج».. ثم تنتهي الرقصة كلها بالمعركة التي لا بد أن يحطم فيها مختار حسين الكاباريه كله على رؤوس من فيه.. لأن حسين فوزي فيما يبدو اكتشف أنه لم يستخدم عضلات هذا العملاق بعد .. ولأنه من خلال هذه المعركة يريد أيضا تشطيط الفيلم دراميا أيضا.. فلقد حان الوقت لكشف كل الأسرار وانهاء الفيلم.. ففي المعركة يصاب الباشا ويغنى عليه.. فتحمله حفيده وتتقذه وتضعه في سيارته وتكشف للسائق سرها وأنها خدعت جدها ولكن حان الوقت لتعترف له، وتعود بفرقتها التعيسة الى الشارع كما بدأت.. ولكنها بعد أن هجرت القصر والرفاهية وضحت بكل شيء يقبض عليها البوليس في الشارع مع فرقتها بتهمة التشرد وإقلاق الراحة.. وفي قسم البوليس يجيء المنقذ الذي هو دائما الباشا الطيب الذي اكتشف أن حفيده هي فتاة، وفهم القصة كلها.. ووافق، لكي ينعم الجميع بالسعادة، وينطلقون مرحين في طريق ما وقد تزوجت نعيمة عاكف أيضا من شكرى سرحان.. وهنا ننظر الى الكاميرا لتحدث الجمهور في صالة السينما على طريقة «بريخت»: «جدي وعرف اني بنت.. وأمير واتجوزته.. وانتوا وانيسطوا.. قاعدين ليه بقي؟» ثم يشخط سليمان نجيب في الجمهور : «ماتروحوا بقي.. ها لي أب.. ألم يكونوا قوما ظرفاء حقا .

نعيمة عاكف .. الظاهرة السينمائية القادمة من الميرك (٢)

« بابا عريس »

مغامرات هادئة ونادية .. مع أمير بحر قزوين .

فيلم نعيمة عاكف الثاني الذى نتحدث عنه باعتبارها ظاهرة سينمائية أتت الى السينما من عالم الميرك كما قلنا فى المقال السابق عن فيلم «لهاليبو»، هو فى الواقع فيلمها الرابع.. فبعد ما اكتشفها المخرج حسين فوزى وقدمها لأول مرة عام ١٩٤٩ فى «العيش والملح»، قدمها فى العام التالى ١٩٥٠ فى فيلمين : «بلدى وخفة»، و «بابا عريس».. وهو الفيلم الذى يكتسب أهمية خاصة بمجرد أن نقرأ العبارة التى قدمته بها الشركة المنتجة له وهى نحاس فيلم: «بفخر شديد»، على الشاشة وقبل أن يظهر حتى عنوان الفيلم نفسه.

تقول العبارة أن الشركة تتشرف بأن تخطو بالفيلم المصرى خطوة كبرى.. وتقدم أول فيلم مصرى بالألوان الطبيعية: «بابا عريس».. وعلى الرغم من أن هناك أكثر من بداية لمحاولة ادخال الألوان الى السينما العربية فى مصر، سواء فى أفلام كاملة أو حتى فى مشهد واحد أحيانا.. فإن «بابا عريس» هو أول فيلم متكامل فى هذا المجال، ويختار أفضل الأشكال المناسبة للألوان فى تلك الفترة المبكرة.. وهو الشكل الاستعراضى الكوميدي الخفيف الذى سوف نلاحظ تأثيره بهذا النوع الذى كان منتشرا حينذاك فى الأفلام الأمريكية والتى كانت تعرض فى القاهرة، حيث يقدم أكبر عدد من الأغاني والرقصات حول خط قصصى خفيف ومرح، وباهتمام خاص بالديكورات والملابس التى تبهر المشاهد بهذا الاختراع الجديد بالنسبة لأفلامنا حينذاك - الألوان .

يبدو أن انتاج فيلم «بالألوان الطبيعية» - كما كانت تسمى فى بداياتها - لنعيمة عاكف التى انطلقت فى السينما العربية فى مصر كاككتشاف جديد أثبت نجاحه الكاسح.. يبدو جزءا من الاهتمام الشخصى من المخرج حسين فوزى باكتشافه الجديد نعيمة عاكف الذى يبدو أنه كان مهورا جدا بها ليس فقط الى حد تقديمها فى أفضل اطار.. بل والى حد الزواج منها أيضا..

### الألوان وطموح الفنانين

ولأن التصوير بالألوان له تقنيات خاصة مختلفة بالطبع عن التصوير بالأبيض والأسود الذى كان سائدا فى السينما العربية فى مصر حتى ذلك الحين، وبالذات من حيث توزيع الاضاءة واختيار الملابس والديكورات، والخلفيات عموما، فضلا بالطبع عن مدى حساسية الفيلم الخام الملون نفسه وعلاقته بدرجات الضوء واللون.. فلقد استعان حسين فوزى بعدد من الفنانين الأجانب فى عمليات التصوير منهم خبير الألوان جينوجان مارى.. ومدير التصوير ولى فيكتوروفتش والمصور جريشا فيكتوروفتش - كما نلاحظ - ربما لأول مرة - ذكر اسم «جلاوكو» المسؤول عن مشاهد العرض الخلفى المكتوبة على الشاشة بالانجليزية ولكن بحروف عربية هكذا: «باك بروجكشن» وهى المشاهد التى يكون فيها الممثل ثابتا ولكن تبدو المناظر متحركة من خلفه، كان يقود سيارة مثلا.. وطبيعى أنها مشاهد أوجبت مشاكل جديدة عند تصويرها بالألوان وفرضت الاستعانة «بخبير أجنبى»، وبينما جرى التصوير الداخلى والخارجى فى استديو نحاس التابع للشركة المنتجة - حيث كانت الشركات مؤسسات سينمائية حقيقية متكاملة باستديوهات ومعاملها - إلا أن تكميض الفيلم تم فى معامل استديو الاهرام الذى يبدو أنه كان أكثر تجهيزا.. بينما تم الطبع فى «معامل اكليز بباريس»..

وطبيعى أن يكون الفيلم الاستعراضى الملون أكثر بنخا فى الملابس والديكورات على الأقل.. ثم فى عدد الراقصين والراقصات، وحتى اعداد «الكومبارس» فى حفلة فاخرة ما.. وهنا نلاحظ اسم رمسيس نجيب مديرا للانتاج، ونذكر اسم هذا الرائد فى مجال الانتاج عندما كان يمارسه فنانون حقيقيون يطمحون الى التقدم بالفيلم المصرى فعلا كما تقول اللافتة التى يبدأ بها الفيلم.. وهنا علينا أن نتذكر أيضا أن تاريخ هذا الفيلم يعود الى عام ١٩٥٠.. أى أن هذه المحاولات للتقدم كانت تحدث

منذ أربعين سنة.. ثم اختفى أو تراجع هذا كله الآن بدلا من العكس .  
ولأن حسين فوزي كان أحد القلائل المتخصصين والفاهمين لطبيعة الفيلم الاستعراضى .. فلقد كتب القصة والسيناريو بنفسه حول الخط البسيط والكوميدي الذى يسمح بكبر عدد من الرقصات والأغاني لنعيمة عاكف ثم ترك كتابة الحوار والأغاني لحسن توفيق الذى اعترف بأننى لا أعرفه شخصيا ربما لندرة اسمه فى الأفلام، ولكنه يفاجئنا بمستوى ساخر ولاذع فى الحوار الكوميدي لا يقل عن مستوى كلمات الأغاني الأقرب الى السخرية هى أيضا.. وهو كمؤلف يدهشنا بهذا الحس الساخر الذى يذكرنا بأفضل كتاب الكوميديا السينمائية مثل أبو السعود الابيارى ويبيع خيرى وفتحى قورة.. يتقاسم ألحان الفيلم المرحاة والمنوعة والرشيقة كل من على قراج وعزت الجاهلى وأحمد صبره.. اضافة الى لحن واحد لعبد العزيز محمود يغنيه المطرب الشاب - حينذاك - محمد قنديل بصوته فقط على صورة شخص آخر.. والألحان بمجموعها جميلة جدا وسينمائية فعلا - بمعنى ملاصقتها للحركة وليس التطريب - تتراوح بين أغنية كوميدية يغنيها حسن فايق بصوته.. واستعراض «تاهيا» الذى يدور فى أجواء جزر «هاواي» بملابسها وإيقاعاتها الحارة السريعة.. فعلى هذا المستوى كان طموح السينما العربية فى مصر منذ أربعين سنة !

### « لهاليبو » و « بابا عريس » فيلم واحد

كالعادة يحشد «بابا عريس» حول بطلته نعيمة عاكف كل عناصر الجذب الممكنة. فالشباب الذى تحبه هو شكرى سرحان كما كان فى «لهاليبو».. بينما الفتاة التى تتافسها على حبه هى كاميليا «فاتنة الاغراء» التى كانت هى نفسها بطة الأفلام حينذاك.. ثم هناك مارى منيب وحسن فايق للاضحاك.. وثنائى «لهاليبو» نفسه مختار حسين البطل الرياضى العملاق وحسن كامل القزم الطيب وكائهما ثنائى «لوريل وهاردى»، ثم عبد السلام النابلسى الذى يبدو أنه كان فى محاولاته الأولى.. وبينما تقوم عزيزة حلمى وفؤاد شفيق بأداء دورى الأم والأب التقليديين.. يقدم الفيلم «الوجه الجديد» نوال بغدادى فى دور الأخت الصغيرة لنعيمة عاكف وهى مثتها تنتمى لعائلة سيرك هى عائلة «بغدادى» التى يبدو أنه كان تربطها صلة قرابة ما بعائلة «عاكف» فطلبت نعيمة اكتشاف «نوال» كما حدث لها.. ولكن المحاولة لم تنجح. ولا يخرج الموضوع نفسه بعد ذلك عما كان يشغل السينما العربية فى مصر

حينذاك.. وهو وقوع بنات الباشوات اللاتي لا يعرفن انهن بنات الباشوات.. فى حب أبناء الباشوات.. ولكن الذين يعرفون ذلك ! وهو موضوع «لهاليبو» نفسه تقريبا.. لأن صناع السينما العربية فى مصر كما قلت من قبل مرارا.. لا يتصورون أبدا أى قصة حب بين بشر عاديين لا ينتمى أحدهم بشكل ما لأى باشا !

المدهش أن حسين فوزى - كاتب السيناريو - لا يجد أى مشكلة فى أن يكرر الأساس الميلودرامى نفسه الذى أقام عليه فيلم «لهاليبو» من قبل ويحذاقيره لولا بعض التعديلات.. فنعيمة عاكف بعد ما تعود فى الفيلم الأول الى جدها الباشا سليمان نجيب بعد فراق ١٨ سنة .. تعود هنا الى أبيها .. البيك فقط هذه المرة - فؤاد شفيق - أو رافت بك الخازندار - بعد فراق ١٢ سنة فقط .. والجبيب واحد فى الفيلمين كما قلت ، وهو شكرى سرحان - وهو ابن باشا فى الفيلمين - والأصدقاء الثلاثة الطيبون هم أنفسهم حسن فايق وحسن كامل ومختار حسين.. وتتركز المشكلة كلها حول سعى كل هذه الأطراف من أجل إعادة «الأطفال التاهين» أولاد الأصول الى «بيوتاتهم» العريقة لينعم الجميع بالسعادة من خلال أكبر قدر من الرقص والغناء والفكاهة ..

فطينا اذا الا تشغل أنفسنا كثيرا بما يقوله الفيلم هذه المرة .. لأنه فى الواقع نفس ما قاله فى المرة السابقة وفى أى مرة أخرى.. فاذا كان الفيلم استعراضيا وبالألوان أخرجه حسين فوزى لنعيمة عاكف بالذات فطينا أن نرى كيف فعل ذلك.. وأن نركز فى الوقت نفسه على رسم الشخصيات الكوميدي المرتبطة بملاح الممثل ومفردات أدائه.. فهذا أهم ما قامت عليه تقاليد صياغة الفيلم الكوميدى.

ان حسن فايق مثلا يتلقى بطاقة الدعوة لحضور حفل تقيمه «الفنانة قشطة» ووالدتها «بالوظة» - لاحظ اختيار الاسماء نفسها - فى منزلها فى الزمالك لاعلان خطوية قشطة على رافت بك الخازندار. هنا ومن اللحظة الأولى نجد أنفسنا أمام أربع شخصيات تقليدية فى الفيلم الكوميدى المصرى.. فحسن فايق هو الكهل العملاق طيب القلب الى حد الطفولة يبدو متازما دائما وفى ورطة ما ولكنه لا يكف عن اطلاق ضحكته المجلجلة المسحوية، وهو هنا فنان يؤلف ويمثل ويلحن ويغنى ويكتشف المواهب الجديدة.. و«قشطة» هى كاميليا بجمالها الاوروبى وأحد رموز الجنس فى السينما العربية فى مصر.. والمفروض فى الفيلم أنها «فنانة» فى كباريه ومع ذلك لا نراها فى «حالة فن» على الاطلاق فلا تغنى ولا ترقص وتكتفى بجذب

زيائن الكاباريه لفتح زجاجات الشمبانيا (وهذا نوع خطر من الفن.. كما نرى) وهى الدجاجة التى تبيض ذهباً لأمها «بالوظة» وهى مارى منيب التى تدير عمليات ابنتها وتستغل جمالها الفاتن فى استنزاف ثروات الرجال، وهنا علينا أن نتذكر تركيب شخصية مارى الشريرة الشرهة سليطة اللسان ولكن خفيفة الدم وهى تصطاد لابنتها كاميليا هذه المرة عجوزاً ثرياً فى عمر أبيها هو رافت بك الخازندار الذى يلعب بوره فؤاد شفيق وهو نموذج العجوز الطائش الذى يدفعه مجونه الى حماقة هجر زوجته وابنتيه من أجل الزواج من فتاة الكاباريه.. ونحن لا نراه يفعل شيئاً على الإطلاق سوى السهر كل ليلة بانتظام فى هذا الكاباريه مع «قشطة» وأمها «بالوظة»! المشكلة أن حسن فايق يحب كاميليا.. فيغضب بجنون طبعاً لخطبتها لفؤاد شفيق.. ولكن أمها مارى منيب السليطة تسخر منه لأنه مجرد «مزيكاتى» لا يملك شيئاً.. وخبرتها فى الحياة «ثلاثين سنة صرمحة» التى تعلنها بكل فخر تجعلها تفضل لابنتها الفاتنة، الرجل الثرى مهما كان عجوزاً.. ويضع حسن توفيق كاتب الحوار هذه العبارات المسجوعة التى تغلب على معظم حوار الفيلم على لسان الأم الشرهة للمال : «بكرة تنفض الشركة .. وتحطى ايدك على التركة!».. بينما تسخر من تفكير حسن فايق الفنان المفلس فى الزواج لأنه «عايز خرازين مليانة، مش جيبوب قشلانة» وهذه هى عقدة الفيلم كله فى الواقع..

ولكن حسن فايق لا يسلم بالهزيمة.. ولأن هؤلاء الناس كانوا قادرين على صنع أى شىء فى هذه الأفلام.. فائننا نفاجاً بالعاشق الذبيح وفى حفل خطوبة حبيبته لغريمه يمسك بالعود ويجلس وسط الفرقة الموسيقية ليفنى ساخرا من العريس العجوز : «من شاف الباب وتزويقه.. ماشافوش من جوه نشف ريقه.. متأيف وعليه القيمة .. وعامل لى ولا بتوع السيميا».. وهو موقف يذكرنا بأغنية عزيز عثمان الشهيرة التى يسخر فيها من نجيب الريحانى عندما تزوج من تحية كاريوكا فى فيلم «لعبة الست».. ولكن الغريب أن يسمع منطق السينما لحسن فايق بأن يقتحم عرساً ما ويفنى ساخرا من العريس.. ثم يتركه الجميع حتى يكمل الأغنية الكوميديّة.. ويعددها يحملونه ليلقوا به فى الخارج بينما تشييعه مارى منيب السليطة اللسان بعبارة لا تدبو غريبة عليها : «على شبراخيت ياروح أمك» فنفهم أن حسن فايق هو من شبراخيت هذه أصلاً.. فما الذى جاء به أنن الى القاهرة ليحب غانية فى «كاباريه»؟ لا تحاول أن تشغل نفسك بمثل هذه المشاكل !



## نابية وهامية .. وغزو الكابريهات !

ينقلنا الفيلم على الفور الى الاسكندرية لتتعرف على الطرف الآخر من «الحنونة» فالسيدة الفاضلة عزيزة حلمى تشكو لخاصتها النوبية ياسمينه من وحدتها بعد ما هجرها زوجها الذى هو العجوز العايت رافت بك الخازندار نفسه بالطبع.. ويعد ما تواسيها الخاتمة المخلصة، تشجعها على الذهاب الى حفل المدرسة التى تدرس فيها ابنتها نعيمة عاكف ونوال بغدادى، أو ثنائى هادية ونادية.. وهما بالطبع نجمتا حفل المدرسة الذى يقدم فيه حسين فوزى استعراضا جميلا ومتقدما جدا بالنسبة لامكانات تلك الايام هو «دكان العرايس» الذى لحنه على فراج ويقوم على حلم طفلة فقيرة بلعبة رأتها فى أحد محلات «العرايس» وتمارس نعيمة عاكف هوايتها المفضلة بأداء أنوار الرجال، فتمثل صاحب الدكان الذى يلقه ليلا على الطفلة، التى تقضى ليلة كاملة مع لعب الأطفال، وحيث تعود نعيمة عاكف لتقوم ببور «العروسة» التى تقود رقصات العرايس الأخرى التى تحولت فى حلم الطفلة الى بشر.. وهى رقصات جميلة حقا من تصميم «معلم الرقص خريستو» كما جاء اسمه فى عناوين الفيلم.. ويستخدم فيها حسين فوزى خبرته فى التحريك على ايقاع موسيقى على فراج الراقص المرح وتقطيع المونتاج بين الراقصات ولعب الأطفال التى حركها كجزء من اللوحة الشاملة، والى أن يجيء الصباح فيعود صاحب الدكان - الذى هو نعيمة عاكف أيضا - ليفتحه حيث يجد الطفلة ويمنعها «عروسة» بلا مقابل..

فالاستعراض اذا كان يقوم على فكرة أقرب الى القصة المحكمة.. وعلى التنوع السريع بين الحركة والموسيقى المناسبة لها.. وعلى تغيير المناظر والملابس والشخصيات وثرء الديكورات وعدد الرقصات.. ولكن هذه المزايا هى نفسها عيوب حسين فوزى فى معظم استعراضاته.. لأنها سينمائية أساسا، ولا يمكن تنفيذها على المسرح ! فلا يمكن مثلا تخيل امكانية تنفيذ استعراض مثل «دكان العرايس» هذا بالتحديد على مسرح مدرسة.. ولكن منطق الفيلم الاستعراضى يسمح بتجاوزات عديدة كهذه على أى حال ..

ويعد انتهاء حفل المدرسة على الفور وبمجرد عودة الأم الطيبة المظلومة الى البيت مع ابنتها هادية ونادية تقرر الكشف لهما عن سر هجر أبيهما لهما الذى أخفته اثنى عشر عاما كاملة.. ولكن بعد ما قرأت خبر خطوبته على فتاة الكابريه، أصبح لابد من أن تعرفا أين أبوهما.. واستغلال للنزعة الدينية عند الجمهور كما هى

العادة، تقول نعيمة عاكف أو الابنة الكبرى هادية : «ولكن ياماما جاء فى الحديث الشريف: «من رأى منكماً منكراً.. فليغيره بيده».. ثم تقرر على الفور أن تبدأ هى وأختها نادية مغامرة البحث عن أبيهما فى القاهرة وافساد زواجه من الثانية بأى شكل واعادته الى أمهما وهى المغامرة التى تشغل كل أحداث الفيلم بعد ذلك .

وعليها أن نتخيل فتاتين صغيرتين وحيدتين لا تملكان مليماً واحداً.. تتركان الاسكندرية «لغزو القاهرة» وعالم الكباريات فيها بحثاً عن أبيهما.. ولكن نعيمة عاكف ونوال بغدادى قادرتان على ذلك فى فيلم يكتبه ويخرجه حسين فوزى.

فى القطار بالطبع تقع الفتاتان فى مأزق الركوب من دون تذاكر.. ولكن الفتى الوسيم الذى تتعرفان عليه مصادفة شكرى سرحان ، الذى هو «كارم بيه ابن الغنور باشا» ينقذهما من هذا المأزق ليقع هو نفسه فى مأزق أخطر، هو اكتشاف سرقة نقوده فى القطار.. وتكون الفرصة سعيدة جداً بالطبع لصنع بعض مواقف كوميدية تنتهى بالثلاثة فى محطة «شبراخيت» بالذات، حيث يظهر حسن فايق فجأة ليشرك الجميع مأزقهم الكوميدى العاطفى الطريف. وحين يعرض الجوع والافلاس فى مدينة شبراخيت الفتاتان الشقيقتان لاتتورعان عن الرقص فجأة فى ميدان عام ووسط جمهور الفلاحين الذى لا يندش لذلك، بل يتفرج عليهما بسعادة طاغية ثم يتبرع لهما بالنقود.. بينما يطلب «كارم بيه» الشاب الوسيم «ابن الاكابر» النجدة من أبيه الغنور باشا الذى يرسل له تابعيه «ميمى» و«توتو» بالسيارة الى شبراخيت لحل كل المشاكل.. وتفاجأ بأن ميمى وتوتو هما مختار حسين وحسن كامل، ومن دون أن نعرف ما هى وظيفتهما عند الباشا بالضبط.. ولكن مطلوب فقط أن يرافقا ابن الباشا كالعادة فى بقية أحداث الفيلم..

ونفهم على الفور أن ابن الباشا شكرى سرحان أحب نعيمة عاكف وأحبته.. وهو يقول لها هانماً وفى بلاهة شديدة: «ياسلام يا هادية.. انتى جنان!» فتقول له ببلاهة أقل : « وأنت مورستان » ! ولكن بينما ينصرف كل واحد الى حال سبيله بعد مأزق شبراخيت، يكون مصير الفتاتين قد ارتبط بالأستاذ بطاطة الذى هو حسن فايق الذى يكتشفهما كتجمعتين جديدتين فيصحبهما معه الى «بنسيون مدام روز» - وهى كومبارس أجنبية سمينة جداً كانت تظهر فى أفلام كثيرة - ويحكى لهما عن قصته مع حبيبته «قشطة» التى هجرته لتتزوج من عجز ثرى ويردد هذا الشعر الرائع: «ياميت ندامة على العاشق فى حارة سد..»

تنزل لموعه محدش مرة قال له سد ..  
ثم فى هذا المقطع الرائع من قصيدة أخرى..  
«يا دنية الشوم.. فعلك شوم يا غدارة ..  
لألطم عليك ببطلة وعود وزمارة !» .

### أمير بحر قزوين ينهى الفيلم !

ولأن الأحداث كلها فى أى فيلم مصرى لابد من أن تنتهى الى الكابارية.. فان حسن فايق أو «الأستاذ بطاطة» يصحب الفتاتين الى الكابارية الذى تجلس فيه حبيبته كاميليا وخطيبها العجوز فؤاد شفيق الذى يعجب جدا بنعيمة عاكف من دون أن يعرف بالطبع أنها ابنته.. ثم ومن دون أى مناسبة نراها تقتحم الأوركسترا لترقص وتغنى أغنية تسخر فيها من أبيها العجوز الذى وقع فى حبال الراقصة :

«أه م العجوز أه من بكشه

لما الهوى مسكه وعكشه»

وفجأة يردد وراءها كل زبائن الكابارية من سادة وسيدات محترمين «نكشه ..  
ركشه.. عكشه.. بكشه..».

وهنا يظهر فجأة عبد السلام النابلسى باعتباره صاحب الكابارية، الذى يبهر جدا بنعيمة عاكف الموهبة الخطيرة ويصمم بطريقته الظريفة المعهودة على التعاقد معها على الفور لتصبح نجمة الكابارية ولكن تحت اسم «شمس» .

وهكذا فى هذه الأفلام.. تحل كل المشاكل على الفور بهدف تعميم العمل فى الكاباريات، وتسهيله لكل الناس، ومن أجل أكبر عدد من الاستعراضات.. ومنها هذا الاستعراض الذى ترقص فيه النجمة الجديدة شمس على أغنية بصوت محمد قنديل ولحن عبد العزيز محمود تنور - من دون مناسبة - فى ورشة حدادة حيث يطرق رجل ضخم الجثة الحديد على النار وهو يقول :

«بين الحديد والنار.. والكورى والسندان

قلبي انكوى واحترار.. والحب له سلطان»

فأين ذهب كارم بيه ابن الغنور باشا أثناء كل ذلك !.. هل يمكن أن تكون قصة حبه لنعيمة عاكف قد انتهت عند هذا الحد ؟ لا يمكن طبعاً.. أنه فى مشهد طويل جدا يصحب تابعيه «ميمى» و«توتو» الى كل كباريات القاهرة ليبحث عنها ، متجرعا

كؤوس الويسكى.. وعندما يعثر عليها فى الاستعراض السابق نكره يكون قد سكر تماما فلا يتعرف عليها.. ولكن تكون الفرصة مناسبة فقط لكى يحمل مختار حسين العملاق أى أحد على ارتفاع نراعه ليفقذه بعيدا.. وإلا فلماذا استعانوا به فى هذا الفيلم اذا لم يكن ليضرب أحدا ؟ ولذلك فنحن نراه من دون أى سبب على الإطلاق يمكن أن يغضبه، يحمل عبد السلام النابلسى المسكين ليطوح به بعيدا مرة.. ثم حسن فايق الضخم هو نفسه مرة أخرى.. ويتهى مشهد البحث الطويل جدا من دون أن يعثر شكرى سرحان على نعيمة عاكف.. لأن «القصده» مرفوض فى السينما العربية فى مصر ولا بد من أن تحدث الأشياء مصادفة.. وعندما تتفق نعيمة عاكف مع حسن فايق على مؤامرة جديدة للتفريق بين كاميليا وخطيبها العجوز الثرى فؤاد شفيق بأن تستأجر شابا وسيما يشغل الغانية فتعود الى عاشقها حسن فايق ويعود العجوز الى ابنتيه.. يقع اختيار نعيمة عاكف على شكرى سرحان بالذات.. وتلقى به «مصادفة» فى حمام السباحة فى «الاورج» وهى مازالت تظن أنه الفتى الفقير النصاب نفسه الذى التقت به «مصادفة» فى القطار وفى مغامرة شبراخيت، ولم تصدق أنه ابن الغنودر باشا فعلا.. فتتفق معه على نسج شبابه حول كاميليا حتى تترك أباه.. ويوافق الشاب على الفور يتنكر فى ثياب «صاحب العظمة الهمايونية.. أمير بحر قزوين» فيقتحم الكاباريه ويغدق بهداياه على كاميليا، وبزجاجات الشمبانيا على الجميع.. وطبيعى أن تقع كاميليا فى شباك ثرائه على الفور بتحريض من أمها الجشعة مارى منيب التى تلفظ بالطبع الخطيب العجوز ما دام هناك «أمير بحر قزوين»..

والواقع أننا نتابع هذه السذاجات كلها بمنتهى الاستمتاع والسعادة حتى لو الغينا عقولنا وتغاضينا عن أشياء كثيرة.. والسر الوحيد هو طرافة ما يحدث، أيا كانت «عباطته» وتكراره.. ثم الجاذبية الشديدة للممثلين.. وخيث ننسى أنفسنا تماما فى مشهد يمكن أن يجمع بين مارى منيب وحسن فايق وفؤاد شفيق والنابلسى ومختار حسين وحسن كامل.. فما بالك اذا كانت هناك كاميليا أيضا بشفتيها الغليظتين كجمرتى النار، وعدة رقصات وأغان لنعيمة عاكف.. ومن ذا الذى يستطيع أن يقاوم؟

وتنتهى الخدعة كالعادة فى حفل خطوبة كاميليا لصيدها الجديد «أمير بحر قزوين».. حيث تصحب نعيمة عاكف والدها العبيط ليكتشف أن الغانية كانت تطمع

في ثروته فقط .. ولكي يكشف «أمير بحر قزوين» الفارس النبيل عن أنه كان يخدع الغانية فقط لأسباب إنسانية ولإعادة الأب الى ابنتيه.. وحين تتكشف كل الأسرار يعود الأب الى رشده والى محطة الاسكندرية مع ابنتيه، حيث يجد زوجته الوفية فى انتظاره لتكشف له عن آخر أسرار الفيلم.. وهو أن هادية ونادية ليستا سوى ابنتيه اللتين هجرهما منذ اثني عشر عاما.. ووسط سعادة الجميع على محطة القطار.. ماذا فى أن تتزوج نعيمة عاكف أيضا من شكرى سرحان ؟

ناصر حسين .. مخرج جاهز دائما وفي كل وقت !  
« الواد سيد النصاب » . بانتظار النشال والحلاق !

أصبح اسم المخرج وكاتب السيناريو ناصر حسين واحدا من أكثر الأسماء ذيوفا فى السينما فى السنوات الأخيرة حيث لا يمكن على مدار السنة كلها أن يكون أحد شوارع القاهرة خاليا من « افيش » اعلان عن فيلم من أفلامه التى يكتبها بنفسه ويخرجها ويدير لها أيضا وسيلة الانتاج بوسائل تبدو مضمونة ومتاحة على النوام! . بحيث يمكن أن يقال أنه ربما كان المخرج الوحيد الذى لا يجد مشكلة فى العثور على انتاج جاهز ومستعد، وبما أنه هو نفسه جاهز ومستعد أيضا بالقصة والسيناريو والحوار وفريق الممثلين لآى فيلم وفى أى وقت.. فلا يمكن أن يكون هناك وقت فى السنة ليس فيه فيلم معروض لناصر حسين.. ومع ذلك فهو ليس أكثر المخرجين عملا.. فهناك أيضا ياسين اسماعيل ياسين وحسن الصيفى اللذان قد يتفوقان عليه فى عدد الأفلام.

ولكن ناصر حسين يبدو أنشط من هؤلاء جميعا، ربما لأنه أقدر منهم على حل مشكلة العملية الانتاجية دائما وفى أى وقت بالاتفاق أولا مع ممول ما ثم تدبير «فورمولا» الفيلم الذى يريده، بالممثلين الذين يريدهم.. ثم تركيب القصة والسيناريو المناسبين لهم – وهى مسألة سهلة جدا اذا كان المخرج يكتب بنفسه أيضا – ثم تنفيذ هذه المراحل كلها حتى تسليم نسخة الفيلم النهائية «الاستاندارد» فى زمن قياسى وبأقل عدد من لعب الفيلم الخام وأيام التصوير والمونتاج وبأقل أجور للممثلين، حيث يعمل ناصر حسين غالبا مع نجمة واحدة ونجم واحد من الصف الثانى ثم بعدد محدود جدا من الممثلين، من حولهما، من أصحاب الأجور المتواضعة جدا، وهى الحال نفسها مع الفنانين من مصور ومونتير ومؤلف موسيقى.. وكلها

عناصر توفير انتاجية تغرى بالتعاقد معه على فيلم جديد... وهكذا تدور العجلة بسرعة فيما أصبح معروفا بـ «سينما المقاولات» التي أصبحت مرتبطة بعدد محدد ومعروف من المخرجين والمؤلفين والممثلين وحتى المصورين والمونتيرين لا يكاد يتغير.. وإن كانت اسماءهم غير مشهورة، فلأن الأفلام تنتج بهدف توزيع الفيديو أساسا ولا تبقى في دار السينما - إذا عرضت أصلا - سوى اسبوع أو اثنين وبلا دعاية، من باب التوفير، فلا يحس بها أحد !..

ولكن يتميز ناصر حسين حتى عن مخرجي «الوقرة» الآخرين مثل حسن الصيفي وباسين اسماعيل ياسين وأحمد ثروت بأنه أكثر منهم معرفة بما يسمى «الضربة السريعة الساحقة».. وهي التوليفة الذكية البسيطة التي تصل الى نوق جمهور هذا النوع من الأفلام بسرعة ومن دون أي «وجع لماغ».. فهناك تركيبة مناسبة يجب تقديمها بسرعة في الوقت المناسب.. وعينك يجب أن تكون مفتوحة تماما على ما يمكن أن يرحب به الناس.. والآن بالتحديد وليس بعد شهر مثلا.. فعندما تتجج مسرحية اسمها «الصعايدة وصلوا» عليك أن تصنع فيلما ويسرعه اسمه «الصعايدة جيم» وليس مهما أن تكون له أي علاقة بالمسرحية .. ولكن المهم هو أن تستفيد من رواج الاسم لجذب الناس لفيلمك بأي شكل.. أما ما سوف يجتونه في الفيلم نفسه فيجىء في المرتبة الثانية لأنهم يكونون قد دخلوه وانتهى الأمر !.. ثم عندما تتجج لعادل امام مسرحية «الواد سيد الشغال» فان فيلما اسمه «الواد سيد النصاب» لابد من أن يجذب اهتمام الناس وقضولهم.. فمن هو الواد سيد النصاب هذا وما علاقته بالشغال وهل هما أصدقاء أم أقارب أم ماذا بالضبط ؟ والى أن يجنوا اجابة لهذه الأسئلة كلها يكون الفيلم قد حقق كل الأهداف المطلوبة منه للجميع.. المنتج والمخرج والممثلين والفنيين وحتى عمال الكاميرا.. فكل فيلم يغطي تكاليفه وأرباحه حتى قبل أن يبدأ تصويره خلال سلفة الخارجي والداخلي والفيديو.. والمهم أن تدور الكاميرا باستمرار ومن فيلم الى فيلم حتى لا يتعطل الناس.. لأن ناصر حسين يرى أن مصير ثلاثين أو أربعين أسرة من العاملين في الفيلم أصبحت مرتبطة به، ويأن يعمل باستمرار حتى لا تتوقف حياتهم في أزمة الركود المخيفة للسينما المصرية التي تهدد الكثيرين بالبطالة .. وهو منطق فيه كثير من الاقتناع.. خصوصا أن ناصر حسين مخرج مستقيم مع نفسه ولا يدعى أي شيء ولا يخل في أي مشكلة ولا يشترك في أي مناقشة فلسفية ولا يضحك على أحد كما يفعل بعض الادعاء .

وفى الموسم الأخير مثلا ١٩٩٠ عرضت لناصر حسين ثلاثة أفلام فقط ولا أدرى كيف.. فهو رقم متواضع بالنسبة لمعدلاته السابقة، لابد من أن ذلك كان يتأثير الحسد، خصوصا اذا كان حسن الصيفى مثلا قد عرضت له خمسة أفلام «فى عين العدو».. وإياسين اسماعيل ياسين اربعة !

وأفلام ناصر حسين فى عام ٩٠ هى «سلم لى على سوسو» وعرض لاسبوعين و«مواد وصاحبه غاييب».. وعرض لثلاثة أسابيع.. ثم «الواد سيد النصاب» الذى لا أدرى كم استمرت حياته المديدة بالضبط لأنه عرض فى الاسبوع الأخير من العام الماضى. وأرقام العام الحالى غير متاحة بالطبع.

وهى جراحة لابد من تحيتها بشدة أن يسمى ناصر حسين فيلمه على اسم مسرحية ناجحة مازالت تعرض منذ ست سنوات. ولكن بعد تغيير مهنة «الواد سيد» شخصيا من شغال الى نصاب.. فهو لا يجد أى غضاضة فى استخدام أى ظاهرة ناجحة. ويطل الفيلم سعيد صالح لا يجد هو أيضا أى غضاضة فى أن يمثل أى فيلم تحت أى اسم خصوصا أن المسرحية لعادل امام الذى هو زميله وصديقه وحبيبه والمسألة فى بيته.. انت سيد الشغال.. وأنا سيد النصاب، وغدا يونس شبلبى يعمل الواد سيد الحلاق.. و«ملعون أبو اللى يزعل»..

والواقع أن احدا فى السينما المصرية لم يعد يجد أى غضاضة فى أى شىء... حتى أننى لم أعد أعرف ما هى «الغضاضة» هذه التى نستخدمها كثيرا فى لغة «الضاد» من أيام الدراسة .. ويبدو أنه لا وجود لها أصلا عند العرب مادام الجميع أصبحوا لا يجنونها فى أى شىء !

المفاجأة المدهشة فى سيد النصاب هى أنه ليس نصابا على الإطلاق... فسعيد صالح هو شاب طيب جدا ولكن ظروفه - لا مؤاخذه - «زى الزفت».. فهو ترك أمه وأخته فى القرية تعانين كل تعاسات الريف وذهب الى القاهرة كالعادة. ولكى يزداد حظه «هيايا» صدمته سيارة اسعاد يونس .. فكالعادة أيضا تنتهى حوادث دهم الناس بالسيارات فى الفيلم المصرى منذ أيام محمد فوزى.. بأن يقع الدهوس فى حب الداهسة أو العكس !! بمعنى أنه لكى تحبك اسعاد يونس على القور فلا بد من أن تعترض طريق سيارتها وتجعلها تنوسك تحت عجلها.. فاذا عشت - وغالبا لن تعيش - فانها سوف تمتنى بك جدا وتأخذك للعلاج على حسابها وقد تعطيك قرشين أيضا ثم تبحث لك عن عمل اذا كنت عاطلا.. وأعتقد أنك كذلك.. ثم بعد ذلك وتدرجا



تقع فى حبها.. وهذا بالضبط ما فعلته اسعاد يونس سعيد صالح بعد ما دهسته..  
ففى أصبحت واية امره منذ تلك اللحظة وقامت بمهمة وزيرة الشئون الاجتماعية،  
وقامت بتشغيله أيضا.. ولكن فى كإباريه، لأنه فى أفلام ناصر حسين لايد من أن  
تكون هناك راقصة تتلوى بجميع أنحاء جسدها أمام الكاميرا وعلى مدى ريع ساعة  
على الأقل فى «وان شوط» - أى لقطة واحدة بون قطع - حتى يتأكد المشاهد تماما  
من كل تفاصيل الراقصة من الامام ومن الخلف ومن أعلى الى أسفل حتى يستطيع  
الاجابة عن هذا السؤال فى امتحان.. الجغرافيا !!

ثم تصحب اسعاد يونس اكتشافها الجديد سعيد صالح الى تاجر عمل ليعمل معه  
فى الدولار والاسترليني والين الياباني، حتى يقبض عليه البوليس.. ثم تشركه معها  
فى عمليات نصب واحتيال وسرقة، وهو ساذج برىء جدا لأنه فلاح طيب يمكن أن  
يذهب مع أى شخص الى أى مكان ويفعل أى شىء.. خصوصا اذا كان هذا  
«الشخص» هو اسعاد يونس.. التى كان من المفروض أن يحمل القيلم اسمها هى  
فيكون «البننت اسعاد النصابة».. ولا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك فى الواقع لأن  
تكرار هذه الأحداث جعلنى أنام وأقوم وبين الوقت والآخر لاجد أن اسعاد يونس  
مازال تدير عمليات السرقة لينفذها معها سعيد صالح حتى قبض عليها البوليس  
فى النهاية.. بينما كان سعيد صالح فى مناسبة سابقة لم أشاهدها لأنى كنت نائما  
- قد استيقظ ضميره فقرر التوبة والتوقف عن السرقة وبدأ يكلم نفسه.. ولذلك لم  
يقبض عليه البوليس لأنه اكتشف أنه طيب وابن حلال ويمكن الضحك عليه بسهولة..  
فاكتفى الضابط بأن أخذ عليه تعهدا بعدم التعرض بعد ذلك لسيارة اسعاد يونس !..

## « آخر كذبة »

عندما يغنى فريد .. ترقص سامية  
فى تلك الأيام الجميلة !

عندما يجرى تقويم فريد الاطرش فى الحياة الفنية العربية.. يتفق الكثيرون على أنه صوت شرقي أصيل ومؤد عظيم اللون خاص به من الغناء ما بين اليكائى الذى يعكس آلامه الشخصية، وما بين الخفيف المرح خصوصا فى أفلامه الأولى، وحتى أصبح المنافس الأول لعبد الوهاب فى ساحة الاستماع العربى وقبل ظهور عبد الطليم.. لكن القليلين هم الذين يمكن أن يلتفتوا الى أهمية تجديده وإضافاته للموسيقى «الشرقية» - وهى تسمية خاطئة.. لأن «الشرقية» تشمل التركية والهندية - وهى إضافات جمعت بين موسيقى جبل الدروز و«الشام» كله من حيث جاء فريد الاطرش نفسه، والحس الموسيقى المصرى الذى التقطه بسرعة وبشربة مع تأثر جرىء ببعض القوالب الاوروبية الحديثة حينذاك.. ولكننا لسنا فى مجال تقويم فريد الاطرش غنائيا ونترك هذا لنقاد الموسيقى.. لنهتّم أكثر بفريد الاطرش فى السينما حيث يعتقد الكثيرون بلا خلاف على أن مجموعة أفلامه مع سامية جمال فى أواخر الأربعينيات كانت من أجمل الأفلام الغنائية الاستعراضية فى كل تاريخ السينما العربية فى مصر، والتي ترقى الى مستوى مجموعة ليلى مراد وأنور وجدى ومجموعة محمد فوزى مع كثيرات.. ولكن لعل أحدا لن يلتفت كثيرا الى أن الكوميديا كانت عنصرا أساسيا فى جمال أفلام فريد الاطرش الأولى.. فقد يكون هذا شأن الأفلام الاستعراضية عموما.. ولكن ما كان يميز فريد الاطرش هو أنه شخصا كان يصبح فى أحسن حالاته على الإطلاق كممثل، عندما يلعب الكوميديا.. وأنه خسر كثيرا من موهبته هذه عندما جئ فى أفلامه الأخيرة الى لعب دور العاشق الرومانسى الولهان

الذى يستعذب النكد وظلم الاحباء والأقدار، فيبدأ النواح بأشياء من نوع «يا قلبى يا مظلوم» و «بنادى عليك» ، ولكن يبدو أن هذه كانت عقدة فى تجارب فريد الاطرش الشخصية عكرت عليه حياته وحياتنا جميعا وأفقيتنا هذه الشخصية الفنية الجميلة والظرفية.. ولكنها وجدت صدى عند مشاهد مصرى وعربى هو نفسه مقهور وسوداوى المزاج ..

للتدليل على أن فريد الاطرش هو ممثل كوميدى أساسا وأفضل من كل صوره أو حالاته الأخرى مع احترامى الشديد لها.. أزعّم أنه فى فيلم «أضر كحبة» مثلا أضحكنى - وهذا نوق خاص طبعاً - أكثر من اسماعيل ياسين شخصيا الذى كان «الكوميديان» المحترف أو «المتخصص» فى الفيلم والذى استعانوا به كالعادة فى تلك الأفلام «ليسند» البطل.. بل وحتى أكثر من عبد السلام النابلسى وعلى الكسار واستفان روستى.. وكلهم يلعبون انوارا كوميدية مساعدة فى هذا الفيلم.. دك من أن سامية جمال كانت هى البطلة التى ترقص طبعاً ويحبها فريد الاطرش.. ولكن للتأكيد على أن امرأة أخرى فى العالم، لم تكن تستطيع أن تنتزع فريد الاطرش من سامية جمال - وهذه قصة خاصة - جاؤا بقبلية الفتنة والاغراء حينذاك كاميليا لتنافسها على حبه.. ولكنها تنهزم طبعاً !

«آخر كدبة» أخرجه عام ١٩٥٠ أحمد بدرخان الذى كان أول من قدم فريد الاطرش وشقيقته اسمهان للسينما فى «انتصار الشباب» بعد قنومهما معا من جبل الدروز .. وكتبه أبو السعود الابيارى أبرع كتاب الكوميديا فى السينما العربية فى مصر وفى الأجواء نفسها التى تنور فيها عادة مثل هذه الأفلام التى تعتمد على الاستعراض أساسا، حيث يكون المطلوب أن يقع مطرب ناجح فى حب راقصة ناجحة لتقديم عدد من الأغاني والاستعراضات حول خيط قصصى بسيط يميل الى الطابع الكوميدي الخفيف لتتاح الفرصة أيضا للاستعانة بعدد من ممثل وممثلات الكوميديا الذين كانوا هم «الملح» الحقيقى الذى لا غنى عنه عند الجمهور «لتمرير» أى فيلم وأيا كان نجومه.. أما الصراع الذى يدفع بهذا الخيط القصصى الى التوتر ثم الى الانفراج فالنهاية السعيدة، فان لم يقم بين البطل والشريـر التقليدى الذى يدبر هذه المؤامرة أو تلك، فهو يقوم على الأقل، على «العزول» أى المنافس الذى يحاول أن يفسد قصة الحب.. وكلهم كانوا ناسا طبيعين فى النهاية، لا يسببون للمشاهد ازعاجا كبيرا بقدر ما يمنحونه كل جرعة المتعة المتاحة من غناء ورقص

وضحكات وأحلام.

قصة حب فريد الاطرش المتكررة غالبا ما كانت مع سامية جمال التي كانت راقصة بارعة ونموذجا فى الوقت نفسه للجمال المصرى الاسمر الهادىء ولكن الشديد الجانبية.. بحيث حقق الاثنان معا قبولاً هائلا عند الجمهور الذى كان يصدق دائما أن هذين الاثنين يحبان بعضهما فعلا وانهما مكملان كل منهما للآخر. فهذا يغنى بينما ترقص تلك وحولهما بعض المضحكين الذين يخرجون من مأزق الى مأزق..

وغالبا ما يعمل فريد وسامية فى ملهى ليلى أو كازينو أو كاباريه وهذا منطقي مع وظيفتهما فى الفيلم، ثم تعترض المشاكل حبهما إما بالغيرة أو بسوء الفهم أو بمؤامرات «العزول» أو «العزولة» للفرقة بينهما.. بينما الأصحاء المضحكون إما يصنعون من حدة هذه المشاكل وإما يساهمون فى حلها.. ولكن من دون أن تتوقف.. فى الوقت نفسه وعلى مستوى آخر تتنالى محاولات المطرب والراقصة من أجل النجاح، حتى اذا ما انتصرت قصة الحب فى النهاية وانتهت بالقبلة أو الابتسامة التى توحى بالزواج، يكون كل منهما قد أصبح نجما كبيرا فى عمله تضج له أكف الجماهير بالتصفيق.. ولذلك تنتهى أفلام فريد الاطرش وسامية جمال غالبا بالاستعراض الضخم الذى يحشد له المنتج والمخرج كل امكانيتهما.. وهنا يمكن أن يقال : ان فريد الاطرش وضع كثيرا من تقاليد هذه الاستعراضات السينمائية الكبيرة التى سارت عليها هذه النوعية من الأفلام الغنائية الراقصة بعد ذلك، ومنها نموذج استعراض «بساط الريح» مثلا فى هذا الفيلم الذى يجمع بين فنون البلاد العربية كلها من العراق الى مراكش بفولكلورها الذى كان محببا جدا للجمهور المصرى فى الاربعينيات والخمسينيات..

### منغصات لايد منها !

ولكن «آخر كدية» يبدأ وفريد الاطرش وسامية جمال مترججان والحمد لله وليست هناك مشكلة، وهما المغنى والراقصة التقليديان، فى الملهى التقليدى، وحبان بعضهما بجنون والمفروض أن يعيشا فى سعادة طاغية.. ولكن لأن البطل فى الفيلم المصرى لا يمكن أن يكون سعيدا – لاسمح الله – فلايد من اختلاق المنغصات له من تحت الأرض، فمشكلة سامية جمال فى هذا الزواج الهانىء أنها تغار على فريد

الاطرش بجنون، خصوصا عندما تنصب شباكها حوله الفاتنة اللعوب كاميليا - الراقصة كيكي زميلتهما في الملهى نفسه - وواضح أن سامية جمال عندها حق طبعاً. على الرغم من أن فريد الاطرش - أو المقنى سمير الذى لا أدرى كيف لم يسم نفسه «وحيد» كما هي العادة - مخلص لزوجته جدا ويتهرب من اغراءات «كيكي» ومطارداتها المستمرة له ..

ويبدأ الفيلم بحادث اوتوبيس يقوده سائق مجنون حيث يصاب البعض ويرتطم فريد الاطرش، أحد الركاب، براكبة أخرى عجوز شمطاء يتضخ فيما بعد أنها عمه اسماعيل ياسين - ويلعب هو نفسه دورها متنكرا طبعاً في ملابس النساء، وهو زميل آخر فنان في الملهى نفسه مع فريد وسامية اسمه «ارنب» ، وهو صديقهما التقليدى الذى يسكن في الشقة الملاصقة لهما مباشرة لكى يصبح اقحامه بعد ذلك فى كل مشاكلهما سهلاً ..

مازق فريد الاطرش الرئيسى اذا هو أنه واقع بين حبه واخلاصه لزوجته سامية جمال، وبين الملاحظات المغرية المستمرة من الفاتنة اللعوب كاميليا التى ترغمه على الحضور والغناء بالقوة فى عيد ميلادها .. حيث اصطادت مهراجاً هندياً من كشمير طمعاً فى ثرائه وهداياه كما هي عاداتها فى الأفلام .

والمهراجا الهندى من النماذج الناجحة التى تكررت كثيراً فى الكوميديا السينمائية وعلى عدة أجيال.. حيث يكون أحياناً «مهراجا كشمير» وأحياناً «أمير بحر قزوين» أو أى ألقاب وهمية كهذه تسمح لخيال السيناريست بابتداء شخصية هزلية طريفة لرجل يلبس الزى الهندى ويضع عمامة كبيرة فوق رأسه عليها ريشة طويلة وخلفه دائماً تابعان بالملابس نفسها يلبيان كل أوامره.. وهو يجرى دائماً الى كباريهات القارة من الهند مباشرة حاملاً بالطبع ثروة طائلة يغدق منها على الراقصات والفوانى، وتكون الفرصة مناسبة بالطبع ليتكلم «بالهندي» الذى لا يفهم أحد فتنشأ المواقف الضاحكة المعروفة.. لأنه غالباً يشخط وينظر ويطيح فى الكباريهات أمراً بأن تجيبه هذه الراقصة أو تلك من دون أن يعارضه أحد، ومن دون أن نفهم لماذا أو كيف تسمح له الحكومة المصرية بذلك.. بل أنه فى هذا الفيلم لا يستخدم اغراء المال والهدايا فقط .. بل ويهدد فريد الاطرش بالمسدس أيضاً لكى يغنى بالقوة فى عيد ميلاد كاميليا، فيغنى بالفعل أغنيته الجميلة الرشيقه الايقاع التى انتشرت جداً فى حينها: «أنا واللى بحبه.. وعاهدته فى حبي»..

وفريد الاطرش أو «سمير» مطرب الكباريات لا يشرب الخمر أبداً، ولكنه يضطر تحت تهديد مسدس المهراجا العصبى المجنون أن يتجرع منها كميات هائلة.. فيسكر طبعاً حتى يقع منه العقد الثمين الذى أعاره المهراجا لكاميليا فينكسر وتتصاب كاميليا بالهلع لأن ثمن العقد خمسة آلاف جنيه.. ونسمعهم يتحدثون عن هذا المبلغ كأنه ثروة طائلة فى تلك الأيام - عام ١٩٥٠ - فيأخذ فريد الاطرش العقد لاصلاحه وأعادته لكاميليا قبل أن يحس المهراجا بالكارثة . ومن هنا تنطلق كل مآزق الفيلم بعد ذلك ..

### اكتائب بالجملة !

ويضطر فريد الاطرش الذى ضببت زوجته الغيور جدا سامية جمال العقد الثمين فى جيبه، للكتب عليها بأنه اشتراه هدية لها.. وكأى زوجة «طبيعية» فانها سرعان ما تنسى كل شكوكها فى زوجها وتأخذ العقد وتمشى ! ليكون هناك سبب آخر لمطاردة كاميليا لفريد طوال الفيلم بالسؤال الدائم «فين العقد؟» والذين يتذكرون أفلام تلك الأيام لابد مازالوا يذكرون كيف أصبح هذا السؤال لازمة لطيفة علقت بأنهما الجميع حينذاك.. مثلها مثل عبارة «أنا مستعجلة قوى» التى كانت تكررهما أيضا كاميليا بعصبيتها المحببة.. وحيث كانت «اللازمة» أو العبارة الواحدة المرتبطة بشخصية معينة تكررهما باستمرار.. أحد الحيل البارة فى كتابة الكوميديا ورسم ملامح الشخصية، ولكن التى تتطلب حسابا دقيقا نكيا فى استخدامهما بالقدر وفى التوقيت المناسب حتى لا يصبح تكرارها مزعجا أو مفتعلا.. وحين نسمع كاميليا مثلا تضغط على فريد الاطرش لكى يقبلها قائلة : «يوسنى.. يوسنى أنا مستعجلة قوى».. فإن المفارقة المضحكة هنا تجيء من كيف تكون هذه السيدة الظريفة راغبة فى التقبيل بينما هى فى الوقت نفسه «مستعجلة قوى»؟

ومن حيل أبو السعود الابيارى الأخرى البارة فى الكتابة الكوميدية وفى تصعيد الموقف الواحد بحيث تتولد منه عدة مواقف جانبية.. أن سامية جمال تعلق جدا عندما تكتشف أن فريد الاطرش لم يقض الليلة فى فراشه بعد السهرة التى سكر فيها وغنى مرغما فى عيد ميلاد كاميليا، فتخشى أن يكون قد أصابه مكروه.. فتكلف خادمها على الكسار - وهو يؤدى هنا دورا صغيرا جدا ويبدو أن شمس كانت قد غربت بعد ما كان هو نفسه بطلا لعدة أفلام - وتكلفه بإرسال برقيات الى أصدقاء

زوجها فى خمس مدن مختلفة تسألهم عما اذا كانوا يعرفون أين كان الزوج ليلة أمس.. ويجئ الرد من كل الأصدقاء الخمسة بأنه قضى الليلة معهم وفى خمس مدن مختلفة .. فيتأزم الموقف أكثر لأنها تترك أن هناك كنية كبيرة ..

«الافيه» الآخر أن الزوج المسكين يكون قد زعم لزوجه تبريرا لغيابه ليلة أمس أنه قضاها فى الاويرا حيث شاهد مسرحية «شمشون ودليلة».. فإذا بزكى ابراهيم مدير الاويرا ومن دون أى مناسبة يتصل بها فتعرف منه عرضا أن بطل المسرحية أصيب فى حادث الاتوبيس فأغلقت الاويرا أبوابها بالأمس.. وفى ثورة غضب الزوجة لتأكدها أكثر من كذب زوجها ، تخبر مدير الاويرا بعصبية عندما يسألها عن صحة زوجها بأنه مات من ريع ساعة، فإذا بالرجل «الأهبل» يصدق ويجهش بالبكا.. ثم يقود كل فنانى الاويرا بياقات الورد حدادا على الزوج الفقيد فى تظاهرة حزينة تقتحم بيته وتشيعه الى «جنات الخلد» بينما يستقبلهم هو شخصيا سليما معافى وواقفا «بالبيجاما».. فيفرح المعزون ويقبلون «الفقيد» ويخرجون كما جاؤا..

مثل هذه المواقف البريئة الى حد السذاجة كانت هى سر جمال هذه الكوميديا السينمائية ويقائنها حية فى أذهان الناس حتى الآن : أولا ، لأنها كانت بارعة التركيب حرفيا الى أقصى حد، مهما بدت بسيطة بمقاييس تفكيرنا الآن.. وثانيا بحكم الجاذبية الشديدة للممثلين القدامى كبارا وصغارا بحيث يصنعهم المشاهد.. وثالثا لأنها كانت كوميدية فعلا، بمعنى الطرافة وخفة الدم وبراعة تركيب المفارقة وتوليد الموقف من الموقف واستغلال كل امكاناته مهما بدا عثيا..

كان من الطبيعى أن تغضب سامية جمال الغيور جدا حين تكتشف خداع زوجها، فإذا بها تجمع ملابسها فى حقيبتها وتقرر الذهاب الى بيت أمها كالعادة على الرغم من كل توسلات فريد الاطرش الذى تغلق الباب فى وجهه .. فإذا به يحل المشكلة بالطريقة التى يحل بها المطرب أى مشكلة .. أن يغنى : «أنا عارف أنى مهونش عليك.. ودى آخر كبة أكتبها عليك»!

ولكن سامية على الرغم من جمال صوت فريد فلا تقتنع، فتغضب وتحمل حقيبتها الى بيت أمها.. ولكن الكارثة الحقيقية هى أنها أخذت معها العقد الذى تطالب به كاميليا، وتصبح مشكلة فريد الاطرش هى البحث عن خمسة آلاف جنيه بأى شكل ، وهى ثمن العقد.. وعندما يسأل صديقه اسماعيل ياسين أن يقرضه هذا المبلغ الضخم يقول بفرع «خمس تلاف جنيه».. منين يا حبيبى.. وأنا يوم ما اموت حيكتبوا

على تربتي عاش نضيف .. ومات نضيف ونزل التربة مامعاوش حق رغيف .. » !

### أبو السمود الابياري.. ومهارة المؤلف

وهنا يعود السيناريو ليستخدم حادث الاوتوبيس الذي قدمه في أول الفيلم ويلعب على مسألة التأمين على الحياة.. ففريد الاطرش يتذكر فجأة أنه كان أحد ركاب الاوتوبيس، ولأن بعض المصابين فيه حصلوا على تعويضات من شركة التأمين، فلماذا لا يدعى هو أيضا أنه أصيب وفقد صوته ليحصل على تعويض.. وهنا يجيء دور عبد السلام النابلسي باعتباره مندوب شركة التأمين ليقدم نموذجاً كوميدياً شديد الطرافة... فهو لا يكاد يلقي انساناً حتى يفاجئه في وجهه ومن دون مناسبة بعدد الكوارث التي يمكن أن يتعرض لها ، أن لم يؤمن على حياته.. وتنتهي المسألة دائماً بأن ينهال عليه كل «الزبائن» بالضرب.. ويلتقى سامية جمال على باب المصعد وقد قررت أن تعود الى زوجها فجأة كما هجرته فجأة، فإذا بمندوب التأمين يفاجئها بهذه العبارات التي علينا أن نتخيلها بأسلوب عبد السلام النابلسي المعروف :

« - حياتك .. حياتك يا هانم أؤمن من أي شيء في الوجود.. لو فقدت حياتك حتعيشي من غير حياة ، لو الاسانسير وقع وحضرتك جواه.. حتتكسر دماغك الجميلة.. ! » .

فلا يكون من سامية جمال طبعاً إلا أن تقول على الفور : «جاء كسر دماغك» ثم تصفعه صفقة مدوية دون أن تؤمن على حياتها طبعاً !

وتستغرق لعبة التأمين وخداع الشركة للحصول على مبلغ التعويض بقية الفيلم بعد ذلك.. فمندوب الشركة عبد السلام النابلسي يفحص فريد الاطرش الذي يدعى الاصابة، ويعد بكتابة تقرير لترسل الشركة طبيبها لاعادة تقدير حجم الاصابة التي لا يصدقها أصلاً.. ولذلك فهو يذهب الى الملهى الذي يقف فيه فريد الاطرش ليضبطه متلبساً بأنه سليم تماماً.. ويراه اسماعيل ياسين جالساً في الصالة ثم يكلف فريد اسماعيل ياسين بالتخلص منه بأي شكل قيل أن يراه وهو يقف.. وهنا يذهب اسماعيل ياسين الى النابلسي في مقعده في الصالة ويهمس له ببساطة :

«حضرتك أمين بك سد الحنك؟ مبروك.. بيتكم اتحرق ؟! فينهض النابلسي مذعوراً ليترك الملهى.. فيسأله اسماعيل ياسين : «وحضرتك قلقان ليه ما انت حتاخذ تعويض من شركة التأمين؟ فيهتف النابلسي وهو يجري فرعاً : «أنا مش مأمّن»!



فالمفارقة اذا أن هذا المندوب الذى يزعم البشرية كلها لكى تؤمن على حياتها، لم يؤمن على بيته هو شخصيا.. وهذا «أيقية» عبقري آخر لأبى السعود الابيارى.. وهو فن مستقل بذاته من فنون الكتابة الكوميديية يسمونه «القفشة الفرعية» أو الجانبية "Side Gag" يتولد من الموقف الكوميدي الاصلى ويستعينون له فى السينما الامريكية بكتاب متخصصين يستخلصونه من السيناريو الأولى.. ولكن القدرة الفائقة لأبى السعود الابيارى وثقته فى أنواته تجعله يضع نفسه عن عمد فى مواقف تشبه التحدى الفنى.. فهو يعمد الى تعقيد المأزق الاصلى بحيث تخرج منه عدة مأزق مستحكمة يبدو من المستحيل حلها..

### بساط الريح .. ثم النهاية السعيدة

ان النابلسى مندوب التأمين مثلا كشف فريد الاطرش باعتباره هو المصاب.. ولكن عندما يجيء استقاف روستى طبيب الشركة لا يكون فريد موجودا.. فتضطر سامية جمال بالاستعانة باسما عيل ياسين ليدعى أنه المصاب، وعندما يعود فريد الاطرش بعد أن يكون قد غنى على المسرح استعراض : «اكل البلح الطلوع.. بس التخل فى العالى».. يكون الموقف قد تعقد جدا.. فالمندوب رأى مصابا.. والطبيب رأى مصابا آخر.. والمفروض الا تتكشف الخدعة .. وهنا يدير الابيارى اللعبة ببراعة منقطعة النظير.. فهذا يختفى حين يظهر ذاك.. وهكذا وهى من أصعب حيل الكوميديا التى تتطلب سيطرة كاملة من المؤلف والمخرج والممثل جميعا.. والحل هو أن يجلس فريد واسماعيل على مقعد واحد تحت غطاء كبير يبرز منه فريد باعتباره المصاب حين يشترك فى المشهد عيد السلام النابلسى مندوب التأمين .. ثم يختفى تحت الغطاء ليبرز اسماعيل ياسين حين يدخل المشهد استقاف روستى طبيب الشركة الذى لا يكف عن استخدام «لازمة» أخرى هى: «فين العيان؟» وهو موقف «فارس» من الطراز الأول.. ولكن الابيارى لا يكتفى بذلك فيقرر عرض مهارته كلها، ويتدخل الأحداث شخصية جديدة تماما.. عمة اسماعيل ياسين العجوز الشمطاء التى وقع عليها فريد الاطرش فى حادث الاتوبيس فأصابها وجاءت الآن لتطالبه بالتعويض هى الأخرى بعد ما أبلغت عنه البوليس.. وهكذا فى مشهد واحد تحتشد هذه الأطراف كلها فى لعبة «القط والقار»: مصابان مزيفان المفروض انهما شخص واحد، ومندوب التأمين، وطبيب التأمين، واسماعيل ياسين وعمته وهما ممثل واحد،

وضابط البوايس الذى جاء يحقق فى اصابة العمه العجوز.. ويكون مطلويا ادارة الحركة فى هذا المشهد الهزلى الشديد التعقيد بحيث يخرج هذا ويدخل ذاك، من لوز أن ينكشف أحد.. وحتى يصبح من الصعب على المشاهد أن يلاحق ما يحدث ولا كيف يحدث.. فما بالك بكتابة مواقف سوء فهم مركبة كلاسيكية كهذه أصبحت جزءا من تراث الكوميديا فى السينما العربية فى مصر بل فى المسرح أيضا ؟

ويبلغ «جبروت المهنة» حد الدفع بثقة شديدة بأنطراف أخرى الى موقف معقد بما يكفى، بهدف توليد مزيد من الكوميديا .. ففجأة تصل كاميليا وهى تسأل كعانتها: «فين العقد.. أنا مستعجلة قوى؟» لأن المهرجا يطالبها بالعقد بعد أن نفذ صبره.. ثم اذا بالمهرجا نفسه يدخل مندفعا وهائجا شاهرا مسدسه .. ولكن لأن الفيلم فى النهاية هو لفريد الاطرش وسامية جمال.. فانه يجمد هذا الموقف مؤقتا حتى ينتهى عرض «بساط الريح» الذى يقدمان فيه فولكلور سوريا ولبنان ويغداد وتونس ومراكش قبل أن ينتهى المطاف بالمغنى كالعادة الى مصر التى يكتشف فيه أنه «مشتاق لوادى النيل» و.. «أنا لفيت كثير ولقيت.. البعد عليا يا مصر طويل»..

وبعد أن تضج الصالة بالتصفيق بعد هذه الجرعة المشبعة من الفنون العربية.. يكون الوقت قد حان لأن يلتقط المشاهد أنفاسه أخيرا بعد ما «انيسط» بما يكفى.. فتحل كل مشاكل سوء الفهم.. ويتصالح الجميع ويعود كل شىء الى نصابه الصحيح.. وتكتشف سامية جمال أنها ظلمت فريد الاطرش الذى لم يكتب عليها إلا لأنه يحبها باخلاص.. فلا تجد كاميليا بعد ما استردت العقد إلا أن تغرى اسماعيل ياسين بفتنتها التى رفعت درجة حرارته الى حد أنها أشعلت السيجارة .. من وجهه.. فاشتعلت.. أما المهرجا نفسه الذى أثار كل تلك المشاكل .. فأتضح أنه نصاب وحرامى هارب من البوايس .. تصوروا ؟

## « لن أعترف » متعة البحث عن القاتل وعقابه !

على الرغم من أن المخرج كمال الشيخ هو من أهم الأسماء الكبيرة في السينما العربية في مصر اليوم وطوال الثلاثين سنة الماضية على الأقل.. إلا أنه من أقل المخرجين حظا في الاهتمام النقدي.. ليس لعزوفه الشخصى عن الحديث عن أفلامه فقط .. وإنما لأنه أيضا - وهو الأهم - اختار لنفسه نوعا من السينما، يميل اليه شخصيا ويحس أنه يبرع فيه، وهو نوع الأفلام القائمة على الحبكة الكثيرة والتوتر والتشويق.. وربما أبعد هذا - عن قصد أو عن غير قصد - عن المضمون الاجتماعي الفيلم - أو ما نسميه هكذا على الأقل - وهو المضمون الذي يثير اهتمام النقاد عادة ويضفى على المخرج بالتالى أهمية خاصة..

ولكن مما لا شك فيه أن كمال الشيخ اختار نوع السينما الذي يجيده فعلا على مستوى الحرفة أفضل من أى مخرج آخر.. وهو النوع القائم على التوتر والتشويق كما قلنا، والذي يحتاج الى مهارة تكتيكية عالية وسيطرة على الحركة والايقاع بالذات للاحتفاظ بغموض الأحداث واستثارة المشاهد للمتابعة حتى اللقطة الأخيرة، وهو الأسلوب الذي يفضله كمال الشيخ حتى عندما يتناول موضوعا أقرب الى النوع السياسى مثل «على من نطلق الرصاص».. وهو كذلك عندما تتناول فى مرحلة سابقة موضوعا ذا خلفية قوية مثل «اللس والكلاب» لنجيب محفوظ .. لأنه يرى - أى كمال الشيخ - أن هذا القالب الأقرب الى البوليسى يمكن أن يستوعب أى مضمون سياسى أو اجتماعى عميق على الرغم من ذلك.. بل وربما يضيف اليه أيضا عنصر إثارة واهتمام للمشاهد أكثر من أى قالب سينمائى آخر ..

تأتى البراعة الحرفية لكمال الشيخ فى هذا النوع من الأفلام المثيرة التى تعتمد حبكة بوليسية غالبا، والتى من أهم عناصرها الحركة والايقاع، من خبرته الكبيرة الأولى فى بداية عمله السينمائى كمونتير.. فهو من مدرسة المونتاج نفسها فى استديو مصر التى تخرج منها صلاح أبو سيف .. وليست مصادفة إذن أن يصبح الاثنان بعد ذلك من أكثر المخرجين سيطرة حرفية.. لأن الفيلم بعد تصويره وعند اعداد مونتاجه يعاد إخراجة من جديد على «الموفيولا» كما يقولون.. ومن خلال السيطرة على الحركة تماما ودراستها واعادتها مرات ومرات وإعادة ترتيبها وضبطها.. تصل الى ايقاعها الصحيح المطلوب.. وهى خبرة مهمة جدا لأى مخرج..

### جارى كوبر وأحمد مظهر ..

فيلم كمال الشيخ «لن اعترف» الذى أخرجه عام ١٩٦١ هو نموذج لسيطرته على هذا النوع من الموضوعات على الرغم من الواقعة الشهيرة التى ارتبطت بهذا الفيلم فى ذلك الحين، حين بدأ عرضه فى اليوم نفسه مع فيلم امريكى آخر يتناول الموضوع نفسه بحذافيره، فتصور البعض كالعادة أن الفيلم المصرى مقتبس من الفيلم الأمريكى وأن من سوء حظه أنه عرض فى يوم واحد مع الأصل المقتبس منه.. مع أن هذه المصادفة نفسها تنفى عن الفيلم المصرى أن يكون منقولا - أو بالتعبير المهنى مقتبسا - من فيلم لم تشهده القاهرة كلها من قبل.. فمن أين جاء هذا الربط؟

كمال الشيخ نفسه يفسر هذا اللغز، حين يقول إن فكرة الفيلم تقدم بها للشركة المنتجة الممثل المعروف استنفان روستى.. وهو شخصية ثرية جدا فى السينما العربية فى مصر، لم يتم الكشف عن أهميتها بعد فيما يبدو.. فهو المخرج الفعلى مثلا لأول فيلم روائى طويل وهو «ليلى» عام ١٩٢٧ بعد ما خدعت منتجته عزيزة أمير من مخرجة الافاق وداود عرفى.. وواضح إذن من رواية كمال الشيخ، أن استنفان روستى كانت له علاقة أيضا بكتابة القصة والسيناريو وحتى زمن انتاج «لن اعترف» عام ١٩٦١ على الأقل.. ولكن من الظلم اتهامه باقتباس الفيلم الأمريكى «الحافة العارية» الذى عرض مع الفيلم المصرى فى اليوم نفسه.. وهو فيلم أخرجه مايكل أندرسون ومثلت فيه ديبورا كير نور الزوجة الذى مثلته فاتن حمامة.. بينما لعب جارى كوبر نور الزوج الذى لعبه أحمد مظهر.. ولعب نور الشرير المبتز الممثل الألمانى الأصل

ايريك بورتمان ونظيره فى الفيلم المصرى صلاح منصور ..

الواقع أن كل ما يربط بين الفيلمين هو المصادفة البحتة التى جعلت استفان روستى - بحكم ثقافته الأوروبية بالطبع - يقتبس الفكرة من المصدر نفسه الذى قام عليه الفيلم الأمريكى.. والغريب أنه رواية ألمانية بعنوان «القطار الأخير الى بابل».. ويؤكد كمال الشيخ أنه عندما عرضت عليه الفكرة، كان خالى الذهن تماما عن الفيلم الأمريكى لزميله مايكل أندرسون.. بل ان الاعداد لفيلمه استغرق عامين لأسباب انتاجية ومتعلقة بكتابة السيناريو المأخوذ عن أصل ألمانى بحيث يناسب الواقع المصرى.. وهو أمر منطقي يتفق مع عرض الفيلمين فى القاهرة فى يوم واحد .. وربما كان هذا التوقيت نفسه هو ما أعطى هذه المصادفة كل أهميتها التى لفتت الانتظار فى حينها.. لأن واقعة اقتباس فيلم مصرى عن فيلم أجنبى تكاد تكون واقعة يومية مألوفة لا يمكن أن تدهش أحدا الى هذا الحد !

لكن الطريف الى أقصى حد هو ان تتكرر المصادفة نفسها التى تجمع بين «إن اعتراف» المصرى و «الحافة العارية» الأمريكى بعد ثلاثين سنة كاملة.. ففى يناير (كانون الثانى) ١٩٩١ عرض التلفزيون المصرى الفيلمين معا فى يوم واحد ايضا.. فبينما عرضت القناة الثانية الفيلم المصرى بعد ظهر أحد أيام السبت ضمن برامجها العادية.. كانت القناة الأولى تعرض الفيلم الأمريكى فى سهرة اليوم نفسه فى برنامج «نادى السينما».. ولم يكن الأمر مقصودا بالطبع، لأنه لا شىء مقصودا فى الواقع فى كل برامج التلفزيون من الذين يختارون توقيت عرض هذا الفيلم أو ذاك.. ولم يكن غريبا أن يختار برنامج «نادى السينما» المخرج كمال الشيخ بالذات ليقدم الفيلم الأمريكى ويطلق عليه.. فهذا كان مقصودا بالفعل لأن معدى البرنامج كانوا يعرفون أنه أخرج القصة نفسها فى فيلم مصرى فاختاروه ليقارن بين الفيلمين وليحكى عن مصادفة عرضهما فى يوم واحد من ثلاثين سنة.. ولكن ما لم يكن يعرفه الجميع - حتى كمال الشيخ نفسه - هو أن الفيلمين سيعاد عرضهما مرة أخرى فى يوم واحد، وكأن قدرا غريبا يربط بين فيلم مصرى وفيلم أمريكى مأخوذتين معا عن قصة ألمانية واحدة.. والسبب بالطبع هو استفان روستى لمجرد أنه كان يعرف الألمانية فيما يبدو !

وتقوبنا هذه المصادفات الغريبة الى المقارنة الفنية على الأقل بين «إن اعتراف» كنموذج للحبكة البوليسية المثيرة عند كمال الشيخ.. والحبكة نفسها للقصة نفسها

فى فىلم امريكى.. وتسفر المقارنة بلا أنى مبالغة عن أن قدرة كمال الشىخ لا نقل على أى مستوى عن منافسه.. بل تؤكد على أنه مخرج متمكن تكتيكيا الى أقصى حد فى هذا النوع الذى تخصص فيه من السينما .. وربما تفوق أيضا - بالنسبة لنا على الأقل - فى الطابع المصرى الذى أضافه الى حد كبير على قصة ألمانية.. حيث يأخذنا فى بداية خادعة الى ما يبدو سخرية لازعة من الروتين الحكومى المألوف فى مصر الذى لا يزعج أحدا، على الرغم من أنه يعطل مصالح الناس العملية والحياتية، ولكنهم تعوبوا عليه حتى أصبح نكتة متكررة..

ففى مشهد عبثى أقرب الى الكوميديا.. يناقش مسؤولو «مصلحة البريد» مشكلة سقوط حقيبة البريد من قطار ما واكتشافها بعد عدة أشهر.. والطبيعى أن تبدأ المصلحة فى ارسال الخطابات لأصحابها بعد كل هذه المدة، وبعد ما تعطلت مصالحهم التى قد تكون عاجلة.. ولكن المسألة كلها - لأن تأخر البريد أصبح عابيا جدا حتى من تون ضياعه فى حادث ما لى قطار - تصبح مجرد موضوع صحافى طريف تكلف صحيفة «أخبار اليوم» عددا من محرريها باستقصائه مع هؤلاء الذين وصلت اليهم الخطابات متأخرة كل هذه المدة، والبحث عن الحكايات الطريفة أو المثيرة التى يمكن أن تكون نتجت عن ذلك .. فإذا بمعظم الحالات لم يحدث فيها شىء على الإطلاق !

### القصة فى خطاب متأخر !

هذه البداية لفيلم لا يمكن أن تكون إلا مصرية .. حتى لو كانت خيوط القصة نفسها ألمانية أو امريكية بعد ذلك.. ولكن خطابا واحدا من الخطابات المتأخرة جدا يصبح موضوع فىلم «لن اعترف» بعد ذلك.. لأنه الخطاب الذى يقع مصادفة فى يد فاتن حمامة على الرغم من أنه كان معنونا لزوجها أحمد مظهر .. ولكن لأنه كان مسافرا حينذاك، فتحت من باب الفضول لتجد المفاجأة التى تنطلق منها الأحداث المتوترة بعد ذلك ..

فاتن حمامة فى «لن اعترف» هى فاتن فى كل الأفلام.. الزوجة المخلصة المثالية - آمال - التى تعيش حياة هانئة مع زوجها أحمد مظهر المهندس الشاب أحمد سيف الدين - الذى يدير مصنعا للنسيج.. وابنهما الصبى الجميل الذى أصبح الآن الممثل الرجل وجدى العربى.. ثم هناك أيضا شقيقها أحمد رمزى «فى نوره التقليدى» -

فتحى - الشاب الوسيم مقتول العضلات الذى لم تعرف له أى مهنة على الإطلاق فى هذا الفيلم من قريب أو بعيد.. ولكننا نراه على الرغم من ذلك يركب سيارة أنيقة نسمع أن ماركيتها «رالى».. ويقوم فى شقة أنيقة أيضا فيها «البار المنزلى» التقليدى الذى يقف وراءه البطل عادة ويجرع كؤوس الويسكى، خصوصا عندما تكون معه صديقه - وهو اللفظ المهذب لصفة أخرى طبعاً - وهى فى هذه الحالة شريفة ماهر التى كانت مطربة متوسطة حينذاك، وجريت السينما بضع مرات، أفلتت بعدها عن هذه العادة.. ونحن لا نعرف عنها شيئا أيضا فى المشاهد القليلة التى ظهرت فيها مع أحمد رمزى ، سوى أنه قال لها مرة أنه سيمر عليها فى «الصالة»، فنفهم أنها راقصة أو مغنية أو شئ من هذا القبيل.. ونفهم بالتالى أن هذه الشقة هى ما كان يسمى يوما ما «بالجرسونيرة».. وهى المكان الخاص الذى يلتقى فيه الرجل بصديقه، وكانت «ديكورا مهما» وشبه ثابت فى معظم الأفلام المصرية، قبل أن تصبح هناك مشكلة أن يعثر الرجل أصلا على أى سقف ينام تحته هو نفسه .. !

وأسرد كل هذه التفاصيل عن أحمد رمزى شقيق فانت حمامة التى يحبها جدا ويهتم بها ويزوجها وابنها.. لأنها ستصبح هى مفتاح اللفز كله الذى يتكشف فى منتصف الفيلم.. فالخطاب الذى يصل باسم زوجها متأخرا جدا عن مواعده.. يكشف للزوجة الفاضلة الهائلة عن سر خطير يكاد يقلب حياتها رأسا على عقب وينسف بيتها الصغير السعيد من أساسه.. فهو خطاب تهديد من شخص مجهول يكشف عن سر ارتكاب زوجها جريمة قتل صراف المصنع الذى يعمل مديرا فيه، من أجل سرقة محتويات الخزانة والتهديد بإبلاغ البوليس أن لم يتقاسم معه المبلغ المسروق باعتباره شاهد عيان على الجريمة..

وعلى الرغم من أن الزوجة تذهلها الصدمة المفاجئة إلا أنها تتماسك حتى يعود زوجها من السفر سعيدا لاهيا لا تبدو عليه دلائل ارتكاب أية جريمة.. وهى موقنة فعلا من أنه لا يمكن أن يقدم على شئ كهذا.. ولكنها سرعان ما تتلقى مكالمة تليفونية من مرسل الخطاب المجهول يؤكد فيها تهديده مرة أخرى.. وهنا نعرف لأول مرة أنه صلاح منصور الذى تخصص فى أداء ألوار الشر والابتزاز ببراعة، وكان تكوينه الشكلى يساعده على ذلك.. ويحرص الفيلم على أن نراه يجرى هذه المكالمة التليفونية من «بار» لتتناك أكثر من أنه رجل فاسد ومبتز.. وهو يعطى مهلة للزوجة لكى يدبر زوجها أموره، ويعطيه نصيبه من المبلغ المسروق بعد ما أرسل له خطابا

ولم يتلق أى رد.. من نون أن يعرف بالطبع بمسألة تأخر الخطابات بعد حادثة القطار..

من الطبيعى أن تتأكد شكوك فاتن فى زوجها أحمد مظهر بعد اصرار صلاح منصور على الاتهام .. وتبدأ فى تقليب الأمر فى ذهنها فتتذكر فى «فلاش باك» واقعة سابقة حينما قال لها زوجها : أنه ضارب فى البورصة بألف جنيه وخسرها - وكان مبلغا كبيرا حينذاك - وتتذكر أيضا نص كلماته التى تقول : «لازم احصل على الالف جنيه بأى ثمن.. حتى لو سرقت أو قتلت».. ثم اذا به يعود بعد يومين متهللا لأنه كسب فى البورصة مرة أخرى وأصبح ثريا.. فهل كان هذا غطاء لارتكابه جريمة القتل وسرقة خزينة المصنع ؟

يلعب الفيلم على عنصر الشك هذا باتقان، والزوجة لا تقوى على مواجهة زوجها بخطاب التهديد.. ثم تتمالك نفسها أخيرا وتواجهه به، فينكر انكارا تاما، ولكنها لا تصدقه وتحول حياتهما الى جحيم تمرقه كوابيس الليل..

ويستدعى الزوج للشهادة فى المحكمة على الجريمة .. فيبدى بما رآه من وجهة نظره.. فلقد سمع بالجريمة فعلا ورأى سيارة تنطلق من المصنع هاربة لم يستطع اللحاق بها.. وعندما عاد الى الصراف القتل قال له وهو يلفظ أنفاسه: أن السعدنى أحد عمال المصنع هو قاتله .. ولكن السعدنى هذا يصرخ وهو فى قفص الاتهام بأنه بىء..

وهنا تتأكد شبهاتنا نحن أيضا فى أن أحمد مظهر هو القاتل فعلا، ولكنه يلصق التهمة بالسعدنى لكى يقلل هو من جريمته.. خصوصا عندما يتسلل صلاح منصور الى فاتن حمامة ويحكى لها فى «فلاش باك» آخر أنه - وكان أحد عمال المصنع - عندما وصل الى الصراف القتل وهو يلفظ أنفاسه كان قد رأى عن بعد زوجها وهو يقتله.. فتتأكد شكوك الزوجة وتحاول انقاذ زوجها وسعابتها الزوجية كلها بتبوير مبلغ العشرة آلاف جنيه الذى يطلبه صلاح منصور ثمنا لسكوته.. وهنا لا تجد من تلجأ اليه فى محنتها هذه سوى أخيه أحمد رمزى، الذى يطمئنها الى أن تترك له هو هذا الموضوع لتسويته..

### الكشف عن السر ميكرا ..

ويدأ من هذه اللحظة تتصاعد الأحداث أكثر نحو التوتر والاثارة المتواصلة التى



يجيدها كمال الشيخ ويسيطر باحكام على ايقاعها اللاهث.. فالشاب العايب أحمد رمزي تدفعه شهامته الى نجدة أخته التي يحبها وهو يراها فى هذه المحنة.. فيذهب الى الشرير المبتز صلاح منصور فى حجرته الحقيبة فوق سطح أحد البيوت.. ويفاوضه فى البداية وبالبين عن ارجاء دفع المبلغ المطلوب لحين تأمينه.. ولكنه يتشدد كعادة الاندال من هذا النوع طبعاً.. خصوصاً وهو يملك الدليل الدامغ على شخصية القاتل.. وهو رقم سيارته التي هرب بها من المصنع بعد ارتكاب الجريمة.. وهنا تكتمل الاثارة الحرفية عند كمال الشيخ بمجرد حركة كاميرا بسيطة .. أحمد رمزي ينزل محبطاً من حجرة صلاح منصور الى الشارع.. يركب سيارته.. تهبط الكاميرا الى رقم السيارة فى الخلف فتجده الرقم نفسه الذى ذكره صلاح منصور لتوه وهدد بابلاغه للبوليس.. فنذكر من دون أى سفسطة وبمجرد تصرف سينمائى عابر، أن أحمد رمزي هو القاتل..

بهذا يكشف كمال الشيخ عن السر فى منتصف الفيلم بينما يحتفظ به الفيلم الأمريكى الى النهاية.. ولكن المهمة فى الفيلم المصرى تصبح أصعب على عكس ما قد يتصور البعض .. لأنك فى بناء الفيلم البوليسى بالذات تظل مشوقاً لمتابعة الأحداث الى أن تعرف الفاعل من خلال لغز بعد لغز.. ولكنك لو كشفت عنه فى منتصف الفيلم قد تكون قد كشفت فى الواقع عن كل أوراقك.. أو عن الورقة المهمة على الأقل.. فكيف ستحتفظ بجمهورك فيما تبقى من الفيلم بعد ذلك ؟

ولكن كمال الشيخ يجرع فى ربطنا بالأحداث حتى بعد ما يكشف عن السر الأساسى فى الحبكة البوليسية.. وهو : من القاتل ؟ حين يدفع مزيد من التوتر من حدث الى حدث ويشكل منطلقى ليس مفتعلاً .. فنحن نكشف شيئاً فشيئاً عن المعدن الطيب لأحمد رمزي.. فهو لم يندفع الى جريمة قتل الصراف الا مضطراً، بعد ما هدده بكشف سرقة الخزينة التى حرضته عليها عشيقته المنحرفة لكى يتفق عليها.. ولأنه كما يعترف لأخته فى نهاية الفيلم كان مجرد شاب طيب ولكنه فقير أراد أن يحقق الثراء مرة واحداً.. ومن خلال ترده على المصنع الذى يديره زوج شقيقته أحمد مظهر دبر السرقة التى شجعتة عليها وشاركتة فى تنفيذها شريفة ماهر، والتى انتهت من دون أن يقصد الى القتل.. ولكن الصاق التهمة بزوج الشقيقة التى تهددت حياتها كلها بالدمار – وقد رأينا كيف كانت علاقته بها وبابنتها وثيقة – أيقظ ضميره ودفعه لحل الاشكال مع صلاح منصور الذى يرفض قبول جزء من الاتاة موقتاً ..

قد تكون المبالغة غير المنطقية هي قتل أحمد رمزي لصالح منصور أيضا بعد مشاجرة خاطفة ثم تصعيدها وتضخيمها بسرعة، بحيث تنتهي بموت صلاح منصور بعد هروب أحمد رمزي وبمجرد وصول فانت حمامة في اللحظة نفسها وهي تحمل له صندوق مصاغها ثمنا لسكوته عن زوجها.. ليلعب الفيلم بعد ذلك على اتهام الزوج بالطبع بالجريمة الجديدة.. وهكذا تتعقبه خطوط الفيلم أكثر.. لأن أهم خصائص هذا النوع من الأفلام البوليسية أو الغامضة أو القائمة على تحقيق جريمة ما.. هو اضافة المزيد من التشابك والغموض وتوزيع الشبهات على أكبر عدد من الشخصيات لتزداد حيرة المشاهد بينها.. وليدخل الفيلم نفسه مع هذا المشاهد مباراة نكاه متواصلة، وهي التي تبقى التوتر والتشويق حتى المشهد الأخير..

ان فانت حمامة ترفض الكلام حتى تنفي تهمة قتل صلاح منصور عن نفسها.. لأنها تتصور بالطبع أن زوجها هو الذي قتله وهي تريد أن تتستر عليه.. وعندما تمرض ويودعونها مستشفى السجن يستيقظ ضمير شقيقها أحمد رمزي.. فيذهب إليها في المستشفى ليودعها وقد قرر شيئا.. أنه يحكى لها قصة شاب طائش ولكنه طيب القلب.. دفعته أهواؤه الى الجريمة بهدف الثراء وتحقيق ما يحلم به.. ولكنه ليس شريرا ولا سيئا الى هذا الحد.. ولذلك قرر أن يعترف.. وفي هذا المشهد العاطفي القوي بين أخ وأخته.. لا يصرح أحمد رمزي لفانت حمامة بأنه يقصد نفسه.. ولكنها تفهم، وتبكي من أجله وهو ذاهب لازاحة السر الثقيل عن صدره لكي يبرئ أخته والجميع.. وهنا عندما ينزاح السر في النهاية يكون الفيلم البوليسى قد حقق أغراضه.. القلق والتوتر والاثارة طوال الوقت.. ثم راحة التقاط الأنفاس في النهاية لأن المجرم أخذ عقابه.. ولأنه ليس نحن .

## « شمشون ولبلب »

كوميديا بلهاء بخلفية سياسية !

على الرغم من أنه لم يلمع كثيرا بين الأسماء المهمة - أو التي يعتبرونها كذلك - بين ممثلي السينما الكبار.. إلا أن سراج منير كان موجودا دائما ويقوة من خلال طابعه الخاص والمميز في الأداء الرصين، وربما الأهم من ذلك من خلال تكوينه الجسماني الفارع والمهيّب الذي فرض عليه، فيما اعتقد ، شخصية خاصة للرجل الضخم أو الكبير أو المهم، وهي الشخصية التي لعبها في معظم أفلامه، وفيها يعيل غالبا الى الحزم والشدة والتصلب، لأن هذا هو التصور الشكلي الساذج للرجل الضخم جسديا.. بينما نعرف من الواقع الحي أن مثل هذه الشخصيات غالبا ما تكون على العكس، مليئة بالمشاعر الانسانية الرقيقة، وربما السلوك الطفولي أحيانا.. بل وحتى السلوك الكوميدي الذي يؤكد التناقض بين الكيان الضخم للرجل وعفويته في التصرف المضحك أو في التفكير الساذج. كما كانت الحال مثلا مع حسن فايق.. ولكن سراج منير كان نموذجاً مميزاً مختلفاً بالتأكيد عن حسن فايق في مجال الكوميديا.. بل وعن التكوينات الضخمة الأخرى في مجال الشر مثل رياض القصبجي مثلا.. فكان أكثر قدرة على التنوع في أداء كل الشخصيات الانسانية، ولكن مع هذا الانحياز الواضح من المخرجين لأن يضيفوا اليه لمسة تصلب أو تشدد كنا نحس أنه يمثلها .. بينما يكون على طبيعته وبلا تكلف في الأداء الكوميدي.. ربما لأنه بدأ ممثل مسرح أولا، وفي فرقة الريحاني بالذات لبعض الوقت.. ولكن المقومات الجسدية للممثل تفرض نفسها عليه بالتأكيد، فلا يستطيع منها فكاكا.. والتكوين الضخم لسراج منير جعلهم يختارونه لادوار الأبطال أو العملاقة مثل عنترة بن شداد

فى «عنتر وعبله» أمام كوكا والذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٤٥.. ثم اختاره عز الدين نو الفقار لدور «أبو زيد الهلالي» فى فيلم يحمل الاسم نفسه عام ١٩٤٧ أمام فانتى حمامة، ثم لم يجد كامل التمسانى بأسا من أن يجعله «شمشون الجبار» أيضا أمام الراقصة هاجر حمدى - فى دور دليلة طبعا - عام ١٩٤٨.. أما نجاح فيلم «عنتر وعبله» فقد أغرى صلاح أبو سيف، قى بداية عمله كمخرج يجرب عدة أساليب، بأن يعيد تقديم سراج منير وكوكا فى «مغامرات عنتر وعبله» فى العام نفسه..

### توم وجيرى .. أو سراج منير وشكوكو

وارتباط سراج منير بأثوار البطل أو المقاتل العملاق المتين البنية أغرى المخرج المجرى الأصل سيف الدين شوكت بالسخرية من فكرة «البطل» بهذا المفهوم الشكلى أو الجسمانى.. فهو فى فيلم «شمشون ولبلب» الذى أخرجه عام ١٩٥٢ أراد أن يعكس هذه الفكرة بشكل ما .. فاذا كان سراج منير هو شمشون العملاق ضخمة الجثة، فانه يضع فى مواجهته شكوكو أو «لبلب» الذى لا يتميز بأية قوة جسمانية، ولكنه يستطيع بمجرد استخدام العقل والحيلة والشجاعة أن يهزمه ويسخر منه ويجعله أضحوكة الجميع.. وهى فكرة أفلام الصور المتحركة «توم وجيرى» أى القط الضخم الذى يتمكن منه دائما الفأر الصغير الحجم بواسطة بهائه، وأن كنت لا أظن أن هذه الفكرة كانت فى ذهن سيف الدين شوكت وهو يصنع فيلمه «شمشون ولبلب» بقدر ما كان يريد أن يصنع فقط كوميديا سينمائية عن التناقض الشكلى أو الجسمانى بين سراج منير وشكوكو.. وكيف أن الصغير يمكن أن يهزم الضخم !

وفى الحارة التقليدية فى الحي الشعبى القاهرى، يدور الصراع بين شمشون ولبلب على مستويين.. فالأثنان يتنافسان أولا على حب «لويزة» وهى حسناء الحارة التقليدية أيضا التى تدور حولها المعارك عادة بين البطل والشرير.. وهى فى هذا الفيلم المطربة حورية حسن، التى كانت لها بعض المحاولات السينمائية عندما كان الغناء جواز المرور المضمون الى التمثيل.. ثم هى ابنة عبد الوارث عسر صانع الأحذية الجشع ومحرك الشر فى هذا الفيلم .. فهو بعد ما اتفق مع «لبلب» أو شكوكو صاحب المطعم الشعبى على تزويجه من ابنته مقابل دفع جنيه كل شهر كمقدم للصداق.. يعود فيرضخ لاغراءات سراج منير صاحب المطعم الآخر المنافس

ولكن الأكثر ثراء.. وبينما الأب الجشع يريد المتاجرة فى ابنته الحسناء ويزايد على من يدفع أكثر.. نجد الفتاة نفسها، تحب شكوكو ابن البلد المقلّس ولكن «الجدع» والشهم الخفيف الدم.. وهى الشخصية التى كان شكوكو يقدمها لجمهور السينما عن الحرقين وأبناء البلد فى تلك الأيام، فكانوا يجنون أنفسهم فيه كبطل شعبى يبرع فى الوقت نفسه فى نوع من أنواع الغناء «البلدى» الساخن اللاذع الذى تخصص فيه، وكان يثير الآهات فى صالة السينما وهو يسخر من كل شىء..

هذه المنافسة فى الحب بين شمشون ولبلب.. أدت الى منافسة أخرى على جذب الزبائن لمطعم كل منهما.. فسراج منير الذى يريد أن يسحق شكوكو فى الحب والعمل معا.. يضاعف من كمية الأكل التى يقدمها لزيائته.. فينصع عبد الفتاح القصرى صديقه شكوكو بأن يبيع أرخص .. ويعبر سيف الدين شوكت عن هذه المنافسة تبجيلا سينمائيا طريفا، حين يجعل الزبائن يهرولون من هذا المطعم الى ذاك بتسريع السرعة.. فلا تكاد الأطباق توضع أمامهم حتى يفرغوا من التهامها بشراسة.. والفيلم فى معظمه قائم على الحركة والإيقاع السريع وبأسلوب متقدم نسبيا عن كثير من مخرجى تلك الفترة ..

تنتهى المنافسة بين مطعم شمشون الجبار - المفتى فعلا - والذى هو سراج منير القوى والعوانى، ومطعم «لبلب» الذى هو شكوكو الطيب العاجز عن المقاومة، بأن يحطم شمشون مطعم لبلب ويطرده من الحى كله.. وبينما يفكر لبلب فى الاستسلام فعلا وفى أن يترك حبه وعمله وكل شىء، ينمحه أصدقاؤه وجيرانه بالبقاء والمقاومة.. وتغنى له حبيبته لوزة : «يامعزلىن من حينا.. يخونكو عيشنا وملحنا ؟»

وهنا يصبح من العار طبعاً أن يهرب لبلب من المعركة ويخذل حبيبته وأصدقاءه خصوصا اذا كان على رأسهم عبد الفتاح القصرى.. فيقرر البقاء فعلا والتصدى لشمشون أيا كان جبروته.. وفى مناقشة استقرارية حامية بينهما، لا ندرى كيف يتطور الأمر الى حد الرهان على أن لبلب الصعلوك سوف يصفع شمشون الجبار المفتى سبع صفعات خلال سبعة أيام فقط .. أى بمعدل صفقة كل يوم ..

ومن هذه الفكرة الغربية، التى لا ندرى كيف يمكن أن تطرأ على بال كاتب سيناريو، تتطلق أحداث الفيلم كله بعد ذلك.. فالرهان كان أمام أهل الحى كلهم.. وهو يينو رهانا مستحيلا حتى أن سراج منير يستخف بالأمر كله ويتعهد أمام

الجميع بأنه لو نجح شكوكو في هذا الوهم الخرافي الذي يتشدد به - وهو أن يصفعه سبع صفعات في سبعة أيام - فسوف يتنازل له عن المطعم أو الكازينو الذي يملكه .. بل وعن «لوزة» التي ينافسها على الزواج منها أيضا ..

### الجماهير للزفة

الفكرة تعكس سذاجة أفلام تلك الأيام.. ولكنها تعكس في الوقت نفسه طبيعة وبراءة هؤلاء الناس، وقدرتهم على صياغة الضحكات من أكثر الأشياء بساطة، وفي عصر كان يبنو خاليا من المتاعب الحقيقية ووجع الدماغ، بالنسبة للسينما العربية في مصر على الأقل .. لأنه في عام انتاج هذا الفيلم كان هناك من المتاعب والمشاكل المتراكمة على صدر المجتمع المصري ما أدى الى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ نفسها.. ولكن لا شمشون ولا لبلب كانت لهما علاقة بأى شيء سوى صراعهما على الزواج من حورية حسن !

أحداث الفيلم كلها تتحول الى هذا السياق الرهيب بين شمشون الضخم القادر الذي يحاول أن يحمي كرامته في الحى، بل ومصالحه كلها.. ولبلب الضعيف الاعزل من أى سلاح، الذي تعهد في لحظة طيش بأن يمرغ هبة خصمه في التراب، وهو ما يبنو مستحيلا بأى منطق.. ولكن الغريب أن شكوكو ينجح فعلا في أن يحقق ما تعهد به، وعلى الرغم من كل احتياطات سراج منير لمنع الكارثة التي تتفاقم يوما بعد يوم.. ويتحقق عنصر الاثارة والتشويق من متابعة المشاهد للوسيلة التي تتم بها الصفعة كل يوم.. والحيلة التي يلجأ اليها شكوكو لصفع سراج منير حتى لو لجأ للاحتماء في قسم البوليس.. ويزداد التوتر بتوالي الأيام واقترب المهلة من نهايتها ونحن نتابع : هل سينجح لبلب فعلا في اتمام الرهان في موعده والفوز بقلب «لوزة» وممتلكات شمشون؟.. وكما في أساطير ديفيد وجوليات وتوم وجيرى فنحن نتعاطف مع الضعيف أو الصغير.. وهو هنا شكوكو طبعاً.. بل أننا نحس بمتعة فائقة كلما هبطت كفه بالصفعة المذوية على وجه سراج منير.. ومعنا أهل الحى كله الذين يقدمهم الفيلم بشكل ظريف جدا.. فمئذ أن بدأت هذه الحكاية ولا حديث لهم إلا هذا الرهان المستحيل التي يتعاطفون فيه تماما مع شكوكو.. ويعد كل صفقة وبشكل منضبط ومنظم تمام.. يجعلهم المخرج سيف الدين شوكت يخرجون في «زفة» تعزف فيها «فرقة حسب الله» التقليدية ألحانها المرحية، بينما يقدمها رجال الحارة بثيابهم

التقليدية أيضا.. الجلباب و«اللاسة» والعصا التى يطوحون بها فى الهواء.. وهو مشهد متكرر فى السينما العربية فى مصر كلها. اعترف بأنه كان يصيبنى بالدهشة دائما من خلال سؤاليين محيرين : فكيف كان أهل الحارة المصرية فى أى فيلم وكثرتهم جميعا من المتعطلين الذين لا يشغلهم شيء إطلاقا سوى متابعة قصة البطل مع البطلة لكى يرقصوا هذه الرقصة نفسها فى أى زفة، أو يتعاركون بالكراسى التى يضرِبونها فى «الكليبات» أحيانا، أو يتطوحون طربا وانتشاء حول راقصة أو مغنية ؟.. والسؤال الثانى هو : لماذا يبدون جميعا بملابسهم وأشكالهم الغربية كأنهم تجار مخدرات .. أو فى أحسن الحالات مدمنها ؟ ..

ولكن بغض النظر عن هذه الأسئلة.. فإن أهالى الحارة فى فيلم «شمشون ولبلب» لم يكن لهم عمل طوال الفيلم سوى الفرجة من بعيد على صراع الرجلين.. ثم التعقيب على الأحداث .. ثم الرقص بالعصى فى «زفة حسب الله» بعد نجاح لبلب فى كل صفقة .. ولكن واحدا منهم لم يحاول أبدا التصدى لجبروت شمشون نفسه أو حتى مساعدة لبلب المسكين فى ذلك.. بل أنهم تركوا له وحده هذه المهمة واكتفوا بالمراقبة من بعد، ومن دون تدخل بأى سبيل سوى التهليل والفرح الشديد.. وأعتقد أن هذا شيء حقيقى تماما يفسر أشياء أكبر بكثير حتى على المستوى التاريخى أو السياسى.. فلقد كان هناك بالتأكيد «شمشون» ما دائما .. ولكن حتى لو تصادف أن تصدى له أى «لبلب» فى لحظة حماقة.. فإن الجميع يشاهدون من بعيد.. فإذا ما تصادف أيضا أن فاز «لبلب» هذا.. فإن هؤلاء جميعهم يسبرون فى الزفة على موسيقى حسب الله !

### انتصار الدهاء على القوة !

ولا يكون مهما بعد ذلك كيف تمكن شكوكو من ضرب سراج منير.. فهناك حيلة جديدة كل يوم تؤكد أن الدهاء يغلب القوة الغاشمة.. فأول يوم تنكر شكوكو فى زى «أراجوز»، وصفع خصمه ولاذ بالفرار.. وفى اليوم التالى تنكر مع صديقه الطيب عبد الفتاح القصرى فى زى طبيب الأسنان اليونانى «كوفتاراكوس» - والاسم مقتبس من «الكفتة» كما هو واضح - الذى يعالج أسنان سراج منير ويصفعه، وفى اليوم الثالث يتقدم الاثنان الى مباراة رفع أثقال تتم فيها الصفعة.. بل أننا نكتشف فجأة أن سراج منير متزوج من راقصة اسمها انيسة من دون أن نخبرنا أحد بذلك

حتى تلك اللحظة، ويتمكن شكوكو من التذكر في ملابس أنيسة هذه ليصنع زوجها الصفعة الرابعة.. فاذا بسراج منير يطلق زوجته أنيسة الحقيقية، مع أن السيدة لا ذنب لها.. ولذلك فهي تتحد مع حورية حسن ضده لتحميها من الزواج المفروض عليها بحكم جشع أبيها.. ثم يتذكر سيف الدين شوكت فجأة «ضمير الحارة».. وهو متسول عجوز يظهر بعد الصفعة الرابعة ليؤكد أمام الكاميرا : «الناصر هو الله.. والغالب هو الله.. ولا يتغلب من اتكل على الله».. وهو استغلال للمعنى الديني لم يكن ممكنا اغفاله في صراع يقف فيه الله الى جانب الضعيف في وجه أعتى القوى.. ولا يملك سراج منير بالطبع إلا أن يلجأ للتحايل غير الشريف لكي يحمي نفسه من الصفعة الخامسة.. فهو يكلف ثلاثة بلطجية أشداء مأجورين بخطف شكوكو، وحبسه في حظيرة حيوانات حتى ينتهي اليوم الخامس فيخسر الرهان.. فصانعو الأفلام في تلك الأيام لم يكن يحكمهم منطق محدد ومفهوم غير اشباع المشاهد بكل ما يمكن أن يرضيه.. فان الفيلم وهو يكاد يقترب من نهايته يتذكر فجأة أيضا - وهي المرة الثالثة - ان شكوكو هو مطرب أو مونولوجيست شعبي ذائع الصيت.. ولا يصح بالتالي أن يمضي فيلم من بطولته هكذا من دون أن يغنى .. ولكن الغريب أن يختاروا له موقف حبسه في حظيرة الحيوانات بالذات لكي يغنى فيه.. تاركين كل فرص الغناء السابقة بما فيها حبه لحورية حسن مثلا.. ولكننا نسمعه فجأة يغنى شاكيا همه للحيوانات بهذه الكلمات الغريبة :

«خليكو شاهدين يا بياهم..

على غدر البني ادمين..

اخلاصكم انتم دايهم..

انما نوكهم خاينين » !

فالمرارة وصلت بشكوكو الى حد تقضيل أخلاقيات الحيوانات على الادميين.. ولكن أغرب ما في الأمر، أنه بعد أن ينتهي اليوم ويطلق خاطفوه سراحه من دون أن يتمكن من تنفيذ الصفعة الخامسة.. يفاجئ أصدقاءه في الحارة بأنه قد نفذها فعلا وفي موعدها.. ثم يبدأ في حكايتها لهم ، فتكون هي الصفعة الوحيدة التي نراها في «فلاش باك»، وهو نوع من التنويع الطريف في بناء السيناريو.. ثم تصل هذه الطرافة الى قمتها حين يعجز سراج منير عن مقاومة هذا الصعلوك الضعيف الذي يتمكن منه في كل مرة.. فيقترح عليه عبد الوارث عسر - شرير الفيلم - أن يحتفى



بأخر مكان يمكن أن يصل اليه شكوكو : السجن ..

وفى مشهد ظريف يتحايل سراج منير لارتكاب أى جريمة تؤدي به الى السجن حتى ينتهى اليوم السادس بعيدا عن شكوكو.. وفى الطريق يسرق محفظة رجل عابر ويطلب منه أن يستدعى البوليس لينهب به الى القسم.. ولكن الرجل يعترف بأنه هو شخصيا لص وسرق هذه المحفظة من رجل ثالث، ثم يفر هاربا.. فلا يجد سراج منير بدا من الذهاب بنفسه الى البوليس للاعتراف بقتل زوجته - كذبا طبعاً - حيث يضعونه فى الحجز، ولكن شكوكو يصل اليه أيضا بحيلة ما ويصفعه وكأته قدر لا فكاك منه ..

### الخلفية السياسية

قبل الصفعة السابعة والأخيرة يتعرض القيلم أيضا للأحداث السياسية التى كانت تجرى فى مصر حينذاك، وكعادة الأفلام المصرية فى القفز على «العناوين» التى تهم الناس.. فقبل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت حكومة الوفد برئاسة النحاس باشا قد ألغت معاهدة ١٩٣٦ وبدأت الضغط على انجلترا من أجل إجلاء قوات احتلالها من منطقة قناة السويس.. وهنا يتحول الصراع بين شمشون ولبب الى ما يشبه ذلك.. فتحن نرى عبد الوارث عسر يعرض «الهدنة والمفاوضات» بين الخصمين بهدف عقد اتفاقية أو معاهدة لوقف معركة الصفعات المستمرة .. ودفع خمسين جنيها «كعويضات» من شمشون الى لبلب.. وهى التعبيرات السياسية نفسها التى كانت متداولة فى عناوين الصحف حينذاك.. وتتردد عبارات «الكنال» - أى قناة السويس - وه «الارصدة».. وه «التوقيع بالأحرف الأولى» فى المحاولات التى تجرى لانهاء الخلاف بين سراج منير وشكوكو الذى يشترط لكى يتمتع عن الصفعة السابعة والأخيرة أن يسلم خصمه بالهزيمة ويترك الحى كله.. ويهتف قائلا بلغة التظاهرات قبل ثورة يوليو ضد الاحتلال الانجليزى: «لا مفاوضة إلا بعد العزال» أى «الجلاء».. وه «إما الجلاء وإما القلم السبعاء».. ولكن تفشل كل هذه المفاوضات ويصبح لا مفر من هذا «القلم السبعاء».. الذى تصل جراحة سيف الدين شوكت السينمائية أن يجعله يتم فى طائرة لجأ اليها سراج منير لكى يختفى فى السماء من شكوكو، فإذا به - ولا ندرى كيف طبعاً - هو الذى يقود الطائرة.. أى شكوكو.. ولكى يتمكن طبعاً من الصفعة السابعة ! . أما كيف تنكر فى زى الطيار.. وكيف قاد الطائرة وقام بكل

هذه الحركات البهلوانية.. فلأن المخرج سيف الدين شوكت وضع أمامه كتاب :  
«كيف تهبط بالطائرة».. وشكوكو قرأ الكتاب.. وهبط بالطائرة فعلا .. بعد ما نفذ  
تهديده لسراج منير وكسب الرهان وهزم بعقله وشجاعته العملاق الاحمق ليؤكد  
مقولة الفيلم «ان القوة مش فى الجسم».. وهو الآن يستحق الفوز «بلويزة» والزواج  
منها والعيش فى تبات ونبات.. والشئ المؤكد أن أهل الحارة الذين يشبهون جميعا  
تجار المخدرات سيخرجون ليرقصوا بالعصى أمام «مزيكة حسب الله» كما يفعلون  
دائما .. فهذا هو كل دورهم فى الأفلام !

## النموذج الأول للواقعية فى السينما العربية « العزيمة » مغامرة الخروج من قصر الباشا !

« العزيمة » فيلم سينمائى عرض قبل نصف قرن ، لكنه لم يزل حيا ، فهو من جهة نموذج للسينما الواقعية ، وهو الفيلم الأول الذى نزل من القصور الى الحواري والأزقة ، وأخيرا إنه تاريخ لواقع اجتماعى وسياسى وعاطفى واقتصادى كان سائدا فى حينه .

كنا ومازلنا نتحدث كثيرا عن فيلم «العزيمة» باعتباره أول فيلم مصرى واقعى.. والسنوات تمر ونحن لا ندرك أنه قد مرت خمسون سنة كاملة – أى نصف قرن – بل وأكثر، على هذا الفيلم الذى صنع عام ١٩٢٩ وما زال تحفة كلاسيكية جميلة قابلة للمشاهدة اليوم وغدا ويعد غد، لفرط ما هو بسيط وصادق وفيه لمسة ما من البراعة.. بل ويمكن القول أيضا.. من البكارة، التى تجعل الأفلام تعيش حتى بعد ما يموت البشر.. ومع ذلك فعلى المستوى الفنى والموضوعى كانت قيمة «العزيمة» فى حينه، وربما الآن أيضا، أنه كان منذ أن بدأت أفلامنا عام ١٩٢٧ بفيلم «ليلي» الشهير .. أول خروج جريء على تقاليد سينما الصالونات والقصور وأحلام بنت الباشا الوهمية – وإن لم يتخلص تماما وكما سوف نرى من التأثير بنفوذ الباشوات – ليقدم حارة مصرية حقيقية .

### الحب فى بير السلم ..

ويبدأ «العزيمة» بالاستعراض العبقري للحارة مع مولد الصباح ذات يوم لا يختلف عن أى يوم آخر .. فبحركة كاميرا واحدة من اليمين الى اليسار، نمر على

كل مفردات الديكور، لا لتتعرف على ملامح النكاكين والبيوت فقط ، وإنما على تركيب الشخصيات ومشاكلها وعلاقاتها بأكثر الأساليب تركيزا ..

الأسطى حنفى الحلاق هو والد محمد أفندى الذى حصل على الشهادة المتوسطة التى تجعله «افندى».. والشهادة واللقب فى تلك الأيام كانت حدثا مهما فى حارة كهذه.. والمعلم عاشور صاحب الفرن البلدى الذى لا يتوقف عن السكر، هو والد فاطمة ، فتاة الحارة الحسناء التى تحب محمد افندى وتحلم بالزواج منه، بينما المعلم (العتر) الجزار الفظ هو «العزول» الذى يطمع فيها، ملوحا بفلوسه الجاهزة، ومحمد افندى هذا قد يكون متعلما حقا، ويحمل شهادة، ولكن من أين يفتح بيتا، وهو نفسه ما زال يبحث عن وظيفة.. وفى نورة أزمة اقتصادية تمسك بزمام الناس ليس فى مصر وحدها بل وفى العالم كله، هى التى مهدت بالفعل لقيام الحرب العالمية الثانية فى السنة نفسها لانتاج «العزيمة» ١٩٣٩ ..

وأزمة محمد حنفى - حسين صدقى - فى العثور على وظيفة ما، بعد حصوله على شهادة ليستطيع أن يبدأ حياته ويتزوج من فاطمة، هى أزمة ملايين الشبان فى تلك الفترة، وهى محور الفيلم كله فى الوقت نفسه.. ولكن فى مواجهة محمد حنفى هناك أبناء الأثرياء الذين لا يعانون من أى مشكلة. ومنهم عدلى - أنور وجدى - صديق محمد وزميل دراسته.. ابن الباشا الذى يقضى سهراته يلعب الورق فى المتدييات الفخمة مع أصدقائه الآخرين أبناء الأثرياء، وسوف نكتشف بينهم عيد السلام النابلسى فى أحد أنواره المبكرة كمجرد كومبارس..

وكمال سليم يرسم التناقض الحاد بين محمد ابن الحارة، وعدلى ابن الطبقة الارستقراطية ليقصد به تناقضا أوسع وأعمق بين طبقتين كاملتين، وعالمين مختلفين تماما من حيث نوعية المشاكل وأساليب الحياة .. ولذلك فإن محمد حنفى عندما يقترح بحسن نية على صديقه عدلى ابن الباشا فكرة افتتاح مكتب اعمال وتصدير، يساهم فيه محمد بخبرته وعدلى برأس ماله.. فانه لا يلقى منه أى اهتمام..

هذه هى الخلفية المادية القاسية لقصة حب جميلة وبريئة بين محمد وفاطمة، تصبح ساذجة جدا وغير منطقية فى مثل هذه الظروف .. لأنها لابد من أن تنهزم .. فى الجو الشعبى الروحانى الجميل لليالى شهر رمضان، والأطفال يمرحون بالفوانيس فى الشوارع بتداء «وحوى ياوحوى» الذى لا يعرف أحد معناه! يختلس محمد أفندى الفرصة لحظات يجلسها على سلم البيت مع فاطمة ، وأقصى ما يمكن

اختطافه منها فى تلك الأيام، قبلة على الخد تحاول أن تمنعها فاطمة، وهى تريدها بالطبع، فتقول فى هلع مصطنع : حد يشوقنا ياسى محمد؟ ولكن الشاب الملهوف يناضل باستماتة : استنى بس .. مافيش حد.. مالك خوافه كده؟ ثم ينتزع القبلة عنوة فتتملص فاطمة قائلة : لا .. لا .. يامصيبتى .. أنت اتجننت ؟ .. ازاي تعمل كده ؟

هذا المشهد الكلاسيكى للحب «تحت السلم» هو مشهد مصرى مائة فى المائة، مر بصبانا أو مراهقتنا جميعا يوما ما، ويظل حتى الآن ومنذ ١٩٢٩ من أصدق مشاهد الحب فى السينما المصرية وأكثرها عنوية ..

### الحب فوق السطوح ..

ولكن الحياة ليست كلها حبا بالطبع. فسرعان ما تجيء الكوارث.. لأن الأجانب كانوا يسيطرون على الاقتصاد المصرى حينذاك، وفى ظل الازمة الخائفة يقلس الكثيرون أو يعجزون عن الوفاء بديونهم.. والخوافة يعقوب يحجز على دكان الحلاقة الفقير للاسطى حنفى والد محمد ، ويعين حارسا عليه .. بينما يشتم المعلم العتر الجزار الثرى، الذى ينافس محمد الشاب المتعلم، فى حب فاطمة، فيقول ساخرا : أهم حجزوا على دكان الاسطى حنفى .. ونفغته قوى الشهادة بتاعة ابنه ؟

يذهب محمد الى قصر صديقه عدلى - أنور وجدى - ابن الباشا، ليخبره بأنه انتهى من اعداد مشروع مكتب التصدير المشترك بينهما، ويطلب منه أن يذهب الى البنك لدفع الضمانات المطلوبة لاستيراد أخشاب من السويد.. ولكن فى مشهد تقليدى تكرر بعد ذلك كثيرا فى أفلامنا.. يتهرب منه عدلى الشاب العاثر، ويسخر أصدقاءه الارستقراطيون - ومنهم النابلسى - من هذا الشاب الفقير القادم من الحارة ليزعجهم بمشاريعه، وينصحونه بأن يفتح «محل جزمجى أو صالون حلاقة أحسن».. فيلقى عليهم محمد موعظة - بطريقة حسين صدقى طبعاً - عن قيمة العمل واحترام الناس.. بينما يعتذر أنور وجدى بأنه أنفق فلوسه فى الكابارية، وعلى رحلة صيد و«بنت فرسايوة».. فيلكمه حسين صدقى اللكمة الشهيرة، وكأنه ينتقم من تلك الطبقة كلها.. يترك قصر الباشا غاضبا..

الجانب الشعبى الفكاهة فى هذه الظروف الصعبة، هو أن مارى منيب هى أم فاطمة

رشدى وزوجة حسن كامل الممثل الضئيل الحجم الذى يخفى الخمر فى «قلة الماء»..  
والمعلم العتر الجزار ينتهز فرصة أزمة دكان الاسطى حنقى الحلاق والد محمد  
افندى، فيعرض عليه أن يساعده ماديا فى فك الحجز على الدكان.. ثم يذهب  
مباشرة الى مارى منيب ليغريها بأنه هو الزوج المناسب لابنتها، بدلا من هذا  
الافندى المتطم ولكن «اللى مش لاقى ياكل».. ولأن مارى منيب هى مارى منيب منذ  
فجر التاريخ.. فانها ترحب بالمعلم الجزار الثرى زوجا لابنتها.

شخصيات الحارة الصغيرة الأخرى، هى الفتوة مختار حسين.. والقزم نو اللحية  
والطاقية الذى لا تعرف عمله بالضبط ولكنه جزء من «فولكلور الحارة».. ومجموعة  
أصدقاء الحانوتى مختار عثمان الذى يشكو من «قلة الشغل» لأن أحدا لا يموت إلا  
كل شهرين لأن الطب تقدم وأفسد عليهم فرص العمل.. وعندما يتهمه العتر الجزار  
بأنه «عاطلى» تتشب الخناقة فى المقهى !

بعد أن يمر موكب رمضان تطلب فاطمة من محمد أن يتسلل وراءها الى  
«سطوح» المنزل لأن هناك كارثة.. وعندما يلحق بها، تخبره ملهوفة بأن الجزار تقدم  
لخطبتها من أمها.. فيطمئنها الى أنه لن يسمح بحدوث هذا.. وفى مشهد عاطفى  
جميل تقارن فاطمة بين حالهما وارنبين يعضاوين يعيشان فى «عشة الدواجن» فى  
سلام.

فى تلك اللحظة الصافية يعود فنان بوهيمى غريب الى غرفته فوق «سطوح البيت»  
نفسها حاملا «عوده».. ولأن كمال سليم حسب تقاليد السينما المصرية يريد أن  
يسمعنا أغنية مناسبة للموقف.. فإن الفنان يضع اسطوانة على «الفونوغراف» نسمع  
فيها أغنية لطربة اسمها امال حسين تقول : يا بلبلين فى الهوا.. خايفين من  
العاذل.. قالت عيونهم سوا.. امتى حنتقابل!.. ويبدو هذا شيئا ساذجا جدا فى  
«العزيمة».. ولكن فى تلك اللحظة الرومانسية يرتضى محمد برأسه على صدر فاطمة  
حيث تمسح له جبينه..

### محمد افندى .. والبلبة الصغراء !

كمال سليم مخرج الفيلم نفسه يذكرنا بهذا الواقع الاكيم فى مشهد «فوتومونتاج»  
تتوالى فيه لقطات الازمة الاقتصادية.

فى مشهد طريف بقدر ما هو مأساوى، تجرى اجراءات الحجز على دكان الحلاق

بعد ما عجز عن سداد ديونه، بينما العتر الجزار الثرى يقف منقوخا شامتا، يستعرض حصانا جميلا.. يبغى شراءه للكاريتيه التى يركبها. وامعانا فى التباهى، يقول بأعلى صوته بأن «أجانس» للسيارات عرض عليه شراء «ترومبيل» بمبلغ ٢٨٠ جنيهًا !! وقبل تنفيذ الحجز على الدكان بثوان، يلمح محمد افندى جنازة تمر على الطرف الاخر من الحارة، والחנוتى مختار عثمان يجرى نحوه ملوحا بأجره عن الجنازة، فيلقى الحجز ويسدد الدين..

يعود الباشا زكى رستم والد أنور وجدى من الخارج فيستدعى محمد ليساله عن أخبار مشروعه مع ابنه عدلى.. فيخبره بعيب ابنه وعدم تنفيذه المشروع.. فيثور الأب نزيه باشا على ابنه العايب ويطرد أصدقاءه الارستقراطيين وأفت وعزت.. وشوكت.. العائدين توا من رحلة صيد أخرى.. ثم يمسك الباشا بالتليفيز ويطلب من صديقه الباشا الآخر، صاحب شركة المقاولات الكبرى، ان دببر وظيفة لمحمد افندى حنفى، لأنه شاب عاقل ومستقيم وعنده «دبلوم عالى»..

عندما يعمل محمد فى الشركة تكتشف أن صاحبها هو عباس فارس، الباشا الفخم الآخر.. وعلى الرغم من ذلك، فالقوضى تسود الشركة، والموظفون كسالى فاسدون، باستثناء محمد افندى الوحيد الذى يأخذ المسائل بجد، والذى يتصور أنه ما دام قد وجد وظيفة، أخيرا يمكنه الزواج من فاطمة.. وفعلًا عقد قرانه عليها. ولكن لا يمكن طبعًا فى السينما المصرية أن تاتى الرياح بما تشتهي السفن.. ففى الشركة يضيع فجأة، وبشكل غامض، مستند مهم مطلوب اثباته فى قضية مهمة للشركة، وانتقامًا من محمد حنفى الموظف الوحيد النظيف والنشط.. ينسب اليه الآخرون مسئولية ضياع المستند، بل ويتهمون به بتسريبه لخصوم الشركة.. وهى حجة واهية من الفيلم بالطبع لفصل محمد حنفى من الوظيفة التى لم يكد يستقر فيها إلا لأيام.. وهكذا تتوقف حياة وأحلام محمد وفاطمة مرة أخرى.. وعندما يقنعه أحد أصدقائه بقبول عمل قد يبدو مهينًا، وهو أن يلف البضائع فى أحد المحلات الكبيرة، لا تكون أمامه أية فرصة للرفض.. ولكن يشاء حظه العائر أن يراه خصمه المعلم العتر، فيجدها فرصة للتشفى منه وتبحيته عن منافسته على الزواج من فاطمة.. فيخبر صديقاتها «بفضيحة محمد حنفى».. وهى أنه يعمل عامل تسليم بضائع فى محل مانيفاتورة. والدالة الاجتماعية هنا، هى أن حصول محمد حنفى على وظيفة فى الحكومة أو حتى فى شركة ما كان مركزًا اجتماعيًا خطيرا حينذاك يمكن أن

يحسده عليه العتر الجزار أو أى صاحب حرفة أخرى مهما كان ثراؤه.. و«تراب الميرى» مثلا - أى الوظيفة الحكومية - هو جزء أساسي جدا من التركيبة الاجتماعية التقليدية فى مجتمع متخلف لا يسعى للعمل الحر أو المغامرة.. ومن هنا جاءت فرصة العتر حينما علم أن خصمه فى الترقى الاجتماعى وفى الحب، فقد وظيفته، وأصبح مجرد عامل يدوى.. وهى صدمة فاطمة نفسها حينما تأمرت صديقاتها وأخذنها الى المتجر الذى يعمل به محمد، لتكتشف أنه هو العامل الذى يلف لها ما اشترته - وبالمناسبة سمعنا فى هذا المشهد أن سعر متر «الكريب جورجيت» كان خمسة عشر قرشا ! - فاذا بها تصيب ملتاعة من هول المفاجأة: «محمد.. أنا مش فى وعيى!».. فحتى هى بنت الطبقة الشعبية، ابنة الفران، اعتبرت العمل اليدوى مهانة كبيرة لحبيبها .. رُوجها! وهو حين يحاول أن يشرح لها، تبعد عنه فى تأفف: «ابعد عنى!» ثم تهرع الى البيت تبكى على صدر أمها وهى تنهت: «حاودى وشى فىن قدام الناس بعد كده؟ فاذا كانت أمها هى مارى منيب فاتها لا بد من أن تعرضها بالطبع على طلب الطلاق..

### عزيمة الشباب.. وإنسانية الباشوات ..

والى هذا الحد تكون طاقة «العزيمة» من الواقعية والبساطة قد نفدت فيما يبدو، فيجنح بعد ذلك الى المصادفات والتداعيات التى تبلى مفتعلة !.. فبالضبط عندما يوشك كل شىء على الانهيار.. يصل الى محمد خطاب من شركة المقاولات التى فصلته عند ضياع المستند المهم.. يستدعيه لمقابلة الباشا، الذى يعتذر له شخصيا، لأنهم عثروا على المستند واتضح براءته.. ويأمر الباشا بإعادة محمد الى عمله وصرف كل مستحقاته أيضا عن الفترة السابقة.. ولعلنا نلاحظ اذا أن الباشوات هم قوم ظرفاء جدا وإنسانيون الى أقصى حد، فى قيلم «العزيمة».

وانت تستطيع أن تتحدث عن أزمة اقتصادية ومشكلة بطالة قبل نشوب الحرب الثانية كما تريد.. ولكن ستظل الأمور فى «العزيمة» فى يد باشا يعين الشباب فى وظيفة.. وباشا آخر يفصله منها.. وتليفون أو «كارت» من هذا الباشا الى ذاك.. يحل مشاكل محمد افندى حنفى مهما تعقدت .. ولا يهم بالطبع ألوف الشبان الآخرين الذين ليسوا بالصدقة أصنقاء عدلى بك - أنور وجدى - ابن الباشا !!



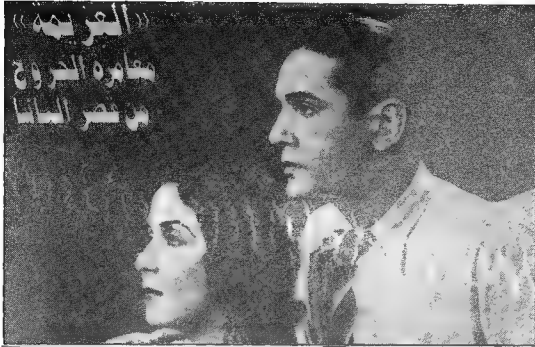
المذهل أيضا - بمناسبة أنور وجدى - أن أخلاقه تحسنت تماما وبقي انسان  
جديد.. حاجة ثانية بالمرّة.. وأنت لك دور كبير فى كده!.. هكذا يقول أبوه الباشا  
لحسين صدى.

ويفاجئ محمد افندى الباشا صاحب الشركة بحركة مثالية أخرى، هى رفضه  
العودة للوظيفة المغربية، وإقدامه على العمل الحر: «كفاية انى عشت قبل كده زى  
غيرى ما هو عايز.. من حقى دلوقتى انى أعيش زى ما أنا عايز.. ويتفق فعلا مع  
صديقه عدلى - أنور وجدى - الذى تاب وانصلح أمره - على معاودة مشروعهما  
القديم لافتتاح مكتب تصدير واستيراد ..

يبدو لبعض الوقت بعد طلاق فاطمة من محمد أن الجو قد خلا للمعلم العتر  
ليتخذها زوجة له.. وهو يدعوها فعلا مع عائلتها الى سهرة فى السيرك ..  
ولكن شيئا من ذلك لا يبعث البهجة الى قلب فاطمة التى مازالت تحس بالحسرة  
لأنها قست على محمد وفرطت فيه بلا سبب حقيقى..

ولأن الشاب الذى يفشل فى الحب ينجح فى العمل - فى السينما على الأقل -  
فإننا نرى شركة حسين صدى وأنور وجدى مزدهرة جدا.. حتى تذهب فاطمة  
رشدى اليها نادمة وتتضرع لحبيبها السابق : «سامحنى يا محمد.. ارحم ذلى..  
ماليش لسان اتكلم!» ولكنه يرفضها باباء وشمم على الرغم من الحاح أنور وجدى  
عليه بالعودة اليها.. وتصعيدا للارزمة نحو المواجهة النهائية الحاسمة يعقد قران  
فاطمة على المعلم العتر فى نفس ليلة المولد.. ويجيد كمال سليم تقديم مثل هذه  
الليالى فى الاحياء الشعبية بكل مفرداتها وطقوسها.. ولكن لتكون مجرد خلفية لحدث  
الاساسى كما يجب أن يختم به فيلمه .. وهو محاولة انقاذ فاطمة «على طريقة  
جريفيث».. أى الانقاذ فى اللحظة الأخيرة.. ولذلك تجرى طقوس عرس فاطمة والعتر  
فخور بنفسه وهو يستقبل مدعويه.. ونلاحظ أن الماتون هو سيد بدير الذى يهمس له  
الجزار : - الليلة جبعك لك على البيت اوزى انما على قد مقامك !

على الجانب الآخر يعود محمد وصديقه عدلى الى المقهى الشعبى حيث يرحب  
بهما الاصدقاء مختار عثمان ومختار حسين العملاق الذى سيضرب الجميع بعد  
قليل.. والقرم «عم شكل».. ثم يحمل محمد لفائف الهدايا لأبيه وأمه.. وتفهم أنه سدد  
كل ديون أبيه الصلاق.. وعندما يسأل أمه عن أخبار فاطمة تقول له فى حسرة :  
فاطمة يابنى ما عانتش من قسمتك.. الماتون دلوقتى بيكتب كتابها.. وزمانه انتهى!



لقطة من فيلم «العزيمة» إخراج كمال سليم

وكالمحموم يتذكر محمد أن طلاقه من فاطمة لم تنقض عليه فترة «العدة» الشرعية اللازمة، قبل زواجها من غيره.. فينهض كالسوق الى بيت فاطمة ليخبر الجميع أن زواجها من العتر لا يمكن أن يكون شرعيا قبل انقضاء العدة.. فما زال هناك يوم كامل.. وطبيعي أن تتدخل المعركة الشعبية الكبرى التي يسعى اليها الفيلم من البداية.. وحيث يضرب حسين صدقي ومختار حسين كل رجال «العتر» .. فما بالك اذا كان معهما أيضا أنور وجدى.. ويتسلل العتر خلسة ليخطف فاطمة رشدى عنوة ويخفيها في ملاة سرير.. وتسود الفوضى كل شيء.. ويحمل مختار حسين كل رجلين معا ويلقيهما في البراميل.. ويلحق حسين صدقي بالعتر وينتزع منه فاطمة.. ومع بقايا وانقاض معركة شعبية من أبرع معارك السينما المصرية .. يصل البوليس متأخرا كالعادة، ويعد تحطيم كل شيء.. فيطلق صفاراته.. ويقبض على الأشرار.. ويتسم الاخيار مهنتين بعضهم بالانتصار.. ويغيب حسين صدقي في قبلة طويلة مع فاطمة رشدى.. أعتقد أنه لم يعد ممكنا الآن أن نختم بها أى فيلم.. لأنها أصبحت - بعد خمسين سنة من التطور - حرام !

«المواطن مصري» أو أى أحد آخر..  
فماذا كانت بالضبط مشكلة هذا الفيلم؟

بعد مشاهدتى الأولى لفيلم «المواطن مصري» لصلاح أبو سيف ويوسف القعيد ومحسن زايد وعمر الشريف وعزت العلايلي.. خرجت بانطباع قلق وغير مريح تأكد بعد المشاهدة الثانية.. وهو انطباع وجدت فى البداية أن من الصعب تحديده.. ثم اكتشفت أنه مجرد الخوف من أن أقترّب من عمل لأستاذى صلاح أبو سيف الذى يحمل عندنا جميعا معنى خاصا يجعله ليس مجرد مخرج كبير بل جزءا أساسيا من تاريخ وبناء سينما قومية كاملة ثم مدرسة - بلا مبالغة - تعلم منها الجميع .. ولكنى كأحد عشاق صلاح أبو سيف وتلاميذه والعارفين بقدره.. وجدت أن التقدير الحقيقى لأى فنان لا يمنع من الاقتراب من أعماله.. بل يدعو على العكس الى الخوض فيها أكثر باعتبارها أعمالا كبيرة لتحليلها وتأملها على الأقل لتتعلم منها أين كان الخطأ والصواب.. بل إن هذا من ناحية أخرى هو حق أستاذنا علينا وواجبنا نحوه إذا كنا نحبه حقاً ونريد أن نحتفظ لصورته بنفس قيمتها وتقديرها..  
من هنا بدأت أواجه نفسى بشجاعة بأن هناك مشكلة ما فى فيلم «المواطن مصري» رغم توافر كل هذه الأسماء الكبيرة له.. وكل امكانات النجاح والاكتمال ثم بدأت البحث عن حقيقة هذه المشكلة بالضبط وهذا المقال ليس إلا محاولة من أجل ذلك.

من البداية كان هناك شيء غير مريح فى اختيار عنوان الفيلم نفسه «المواطن مصري» لأنه جاف جدا ومباشر وخطابى أيا كانت دلالاته.. فليس ضروريا لكى نفهم أن بطل الفيلم الشاب - عبد الله محمود - الذى ذهب به هرا نتيجة لخدعة ما..

ليس مجرد شخص وإنما هو رمز يمثلنا جميعا.. أن نسميه «مصرى» هكذا بشكل تعليمي مباشر كأننا نقول : هذا الشاب لا يمثل نفسه بل أى مواطن مصرى.. وهذا المعنى كان واضحا من موضوع الفيلم القوى جدا حتى لو كان اسم الشاب أحمد أو محمود أو حسن أو أى اسم آخر.. ومع ذلك فهذه مسألة شكلية جدا ولكن خطورتها فى تقديرى أنها تعكس رغبة صانعى الفيلم فى تحديد المسائل من البداية بوضوح وقوة ولو عن طريق المباشرة.. ولقد تحقق لهم ذلك فعلا ولكن على حساب الفن والمتعة وتسلسل الأفكار الكبيرة من تحت الجلد دون أن يحسها أحد كما هو المنتظر من الأعمال الفنية الكبيرة.

ولذلك فنحن نخرج من الفيلم بإحساس غريب ومختلط بين الإعجاب الكامل بموضوعه وما يريد أن يقوله والتأييد العقلى والعاطفى لقضيته التى عشناها جميعا.. وبين عدم الارتياح تماما – الذى مصدره الحقيقى – عدم الاستمتاع – ونحن نسمع أو نرى هذه الكلمة القوية الشريفة التى يقولها الفيلم .

والواقع أن كلمة «نسمع» هذه التى كتبها قبل «نرى» دون أن أعى ذلك أو أقصده إلا بعد أن اكتملت الجملة على الورق.. تعكس حقيقة خطيرة كنت أحسها طول الوقت وأنا أشاهد الفيلم.. فأتت «نسمع» معظم الوقت ما يطرحه الفيلم أكثر مما ترى حركة تحدث أمامك وصورة تنتقل من هنا لهنالك وإيقاع السينما ولغتها وجمالياتها التى يعرفها صلاح أبو سيف أكثر منا جميعا والتى صنعها فى وقت مبكر جدا فى «الفتوة» و«بداية ونهاية» و«القاهرة ٣٠» فكانت «السينما» فيه أكثر – وهذا عجيب جدا – منها فى فيلمه فى عام ٩١..

ولكن هذه المسألة تبدأ فى الواقع وكالعادة من السيناريو نفسه.. الذى كتبه واحد من أبرع وأعرق كتاب الدراما عندنا للسينما والتلفزيون وهم محسن زايد وأكثرهم تقديما فكريا أيضا ولكنه فى هذا العمل بالذات لجأ إلى أسلوب نقل الأفكار والأحداث بالحوار أكثر وربما يبدو أكثر تأثرا بأسلوب الكتابة للفيديو الذى برع فيه أيضا ولكنه أسلوب له إيقاعه الريب الخاص الذى يحتم الاعتماد على الحوار الطويل المفصل والحركة المتأنيبة من حلقة الى حلقة.. ولكنه عندما ينتقل الى السينما بنفس روحها وإيقاعها تماما حيث تتجمد الحركة وتكاد ترى أعيننا ونسمع ما نقوله الشخصيات فى كادر واحد فلا يقوتنا الكثير..

ولكن بعد أهمية السيناريو فى أى فيلم فى العالم فإن المخرج هو المسئول الأول

والأخير كما علمنا صلاح أبو سيف نفسه فى معهد السينما.. فهو يستطيع أن يحيل حتى مشاهد الحوار الطويل إلى حركة حية متدفقة وإيقاع لاهت وقيم بصرية تأخذ بالعيون.. ولكن شيئاً من هذا لم يحدث فى «المواطن مصرى» والسبب لا يمكن أن يفهمه أحد ترى صلاح أبو سيف عاجز عن صنع سينما متدفقة بالحركة والحياة.. ولا هناك أى مشاكل انتاجية.. ولا الأسماء الكبيرة المشاركة فى الفيلم كان فى نيتها أن تقدم سهرة فيديو..

الموضوع قوى جداً كما قلت درامياً وعاطفياً وحتى سياسياً.. بل إنه موضوع جرىء وشديد الوعي والتقدم على هذا المستوى.. فهو يبدأ فى يونيو ١٩٧٣ ومصر تستعد لخوض حرب أكتوبر، بعد شهور بينما المحكمة تحكم بعودة أراضى العمدة عبد الرزاق الشرشابى إليه بعد أن وزعها الاصلاح الزراعى على الفلاحين المعدمين الأجراء.. وهاهى المحكمة والبوليس تنتزع الأرض عنوة من الفلاحين لتعيدها الى العمدة الذى ينحر الذبائح فرحاً بهذا «الانتصار».. بينما خفيه القديم العجوز عبد الموجود يبكى حسرة على الأرض التى سوف تنتزع منه أمام صورة عبد الناصر وهو يسلم له عقد هذه الأرض منذ نحو عشرين سنة.. ولأنه يمكن أن يموت جوعاً بعد انتزاع هذه الأرض منه فإنه يقبل «بالقاصة» غير الإنسانية التى يغريه بها العمدة وهى أن يذهب ابنه الى الخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة المدلل الذى لا تطيق أمه فراقه ومقابل بضعة جنيهاً تعيش عليها الأسرة.. ويتم تزوير المسألة كلها بامكانات الفساد القابل لأى رشوة والضارب فى كل شبر ولحساب الأقوياء الذين يسرقون حقوق الفقراء حتى فى الموت.. لأنه حتى عندما استشهد ابن الخفير الفقير فى حرب أكتوبر.. نسبت بطولته لابن العمدة الذى لم يذهب.

الأفكار واضحة جداً إذن وقوية ولكن النقاش هو حول نوع السينما التى عبرت عنها.. فالحوار كما قلت هو وسيلة الفيلم الأساسية لتوصيل أفكاره.. والحركة محدودة جداً بين ديكور بيت العمدة.. وديكور بيت الخفير الفقير.. والاثنتان برع فى تصميمهما ابراهيم سيد أحمد بواقعية حية هنا وهناك.. ولكن ثلاثة أرباع مشاهد الفيلم محصورة فعلاً فى هذين الديكورين.. والباقى عدة لقطات سريعة فى هذا الحقل أو ذاك.. ولكن المشكلة ليست مشكلة ديكور داخلى أو خارجى أيضاً.. فسواء هنا أو هناك تحتشد الشخصيات فى الكادر الواحد وتتبادل الحديث والكاميرا ثابتة لا تتحرك.. واللقطه طويلة جداً حتى تشغل المشهد كله ويلا قطع أو حتى تغيير

أحجام أو مواقع الممثلين سواء من بعضهم أو من الكاميرا وكأن هناك رغبة واضحة جدا في سرعة التنفيذ لأسباب غير مفهومة على الإطلاق في فيلم لا يعاني من أية مشاكل انتاجية.. وهناك باتوراما وحيدة في الفيلم كله قامت فيها كاميرا طارق التلمساني بدورة كاملة من عزت العلالي وهو يروى للفلاحين في الحقل تكريات تسلمه عقد تملك الأرض من عبد الناصر إلى أن عادت اليه مرة أخرى.. وهذا هو «الاجتهاد» الوحيد فيما أعتقد في حركة الكاميرا في فيلم كامل.. بل إن هناك نتائج واضحة للعجلة الشديدة في التنفيذ كانت تستدعي اجراء بروفات مثلا أو إعادة لقطات ولم يحدث.. مثل الفلاح الذي يستجدي الضابط ألا يطرده من أرضه ولو بتقبيل قدمه.. ثم عندما يهرع الى حذائه ليقبله فعلا لا نرى هذا الموقف الذي هو هدف المشهد كله.. لأن هناك فلاحا آخر يفصل ما بين الكاميرا والحدث الفعلي الذي نصوره.. وبون أن يعيد أحد تصوير هذه اللقطة بدلا من تبديد معنى كامل.. وليس الذنب طبعاً نذب طارق التلمساني مدير التصوير الموهوب الذي قدم في هذا الفيلم مستوى دراميا وجماليا واعيا ومحسوبا ببراعة.. كما أكد واضع الموسيقى الجديد الشاب ياسر عبد الرحمن ويعد أعمال قليلة فهمه الكامل والمركز لوظيفة الموسيقى في السينما بحيث تؤثر وتعبّر بما هو مطلوب فقط وبون أن تزعج أحدا.. بينما أتصور أن مونتاج رحمة منتصر فعل المستحيل في الاسراع بايقاع الفيلم الذي كان مصمما من البداية بحيث يكون بطيئا والى حد الركود وجمود الموقف أحيانا ولكنها أنقذت منه ما أمكن إنقاذه.. أعجبتني في حوار الفيلم عبارة عبقرية هي أن البلد كلها ماجبتش مجموع وديما نص نص على لسان عبد الله محمود الذي لم يحصل على مجموع في الثانوية العامة.. والذي بذل ما هو مطلوب في حدود دوره ولكن لم يلمع كما لم يلمع أي أحد آخر للأسف من ممثلي هذا الفيلم سوى عزت العلالي الذي قدم أفضل أنواره وأكثرها صدقا وإنسانية حتى الآن.. في الوقت الذي صنع عمر الشريف كل شيء في طاقة أي ممثل لكي يلعب نور العمدة الظالم الذي يستغل نفوذه لاذلال الآخرين.. ولكن كانت المشكلة كلها هي لماذا عمر الشريف بالذات في دور كان يمكن أن يقوم به أي ممثل آخر ولجرد استغلال الاسم الذي يمكن أن يؤدي الى العكس عندما يتوقع الناس أشياء أكبر من عمر الشريف ثم لايجنون سببا لعمر الشريف؟ لا هو ولا أشياء أخرى في فيلم هام كان يمكن أن يكون أجمل وأكثر حياة وطبيعية.. ولا أدري كيف كان يمكن صنع ذلك ولكنني أضرب مثلا باللقطات القليلة

جدا التي ظهر فيها الممثل الشاب أشرف عبد الباقي قرب نهاية الفيلم فبعث فيه المرح والحرارة التي كان يفتقدها قبل ذلك حتى في مشاهد حسن حسنى والمنتصر بالله التي كان مفروضا أن تخفف شيئا ما فلم تفعل ولا أنرى كيف أو لماذا .

## «اللعب مع الكبار»

«اللعب مع الكبار» هو عودة عادل إمام شخصيا للعب مع الكبار.. فبعد عدد من الأفلام السخيفة أو المتوسطة فى أفضل الأحوال يعود الى الأفلام الكبيرة والأفكار الكبيرة والنجوم الكبار فى كل فروع الفيلم.. فعود مبرور وذنوب مغفور.. وحمد الله على السلامة.. ولعله أدرك الآن أن الأعمال المحترمة والتي بها قدر من الفن والمنطق.. يمكن أن «تكسر الدنيا» أيضا وليست أفلام ضرب الناس على قفاهم «بمنشآت الذباب» فقط .. ولعله يدرك أنه ممثل متمكن ومقدر ونجم جماهيرى مكتسح حباه الله بمواهب لا حدود لها ولكنه بالتأكيد ليس مؤلفا ولا مخرجا وبالتالي فليس مسموحا له بأن يكتب لنفسه ما يروق له ويخرجه بنفسه أيضا اعتمادا على أن الجماهير تذهب من أجله هو أساسا، ومهما فعل وبالتالي فلا لزوم حتى للسيناريست والمخرج ولا الممثلين الآخرين.. فليس هذا صحيحا على الإطلاق.. ففى «اللعب مع الكبار» فكرة كبيرة وعميقة هى حلم الشباب بمجتمع أفضل نواجه فيه المفسدين والمخربين مهما كانت سطوتهم .. وحسن بهلول الذى هو عادل إمام فى هذا الفيلم يعانى من مشاكل اقتصادية وعاطفية معقدة.. لا يجد عملا ولا بيتا ولا فرصة للزواج ويلا أى مستقبل ويرقب عمره يتبدد يوما بعد يوم على القهوة.. ولكنه بأسلوبه العبثى المنفع والذى يجمع بين الجد والهزار.. يقرر أن يصنع شيئا.. فيبلغ البوليس بجرائم تخريب المجتمع التى يدبرها «الكبار» قبل أن تقع .. ولكننا لا نعرف شيئا عن صديقه محمود الجندى الذى يحصل على هذه الأسرار من خلال التصنت على المكالمات التليفونية حيث يعمل.. فما هى ظروفه التى تدفعه الى محاولة الكشف عن الانحرافات والجرائم الكبيرة.. بل ما هى نوافع هذين الشابين أصلا لاقتحام عالم



الكبار الذى يمكن أن يسحقهما سحقاً.. هل هما حزب مثلاً أم تنظيم وطنى أم مجرد حلم مثالى عند شباب مصر بالاصلاح والتغيير وصنع شيء ايجابى.. أغلب الظن أن السيناريو يميل الى هذا التفسير الأخير.. ومن هنا جاء تجريد الفكرة والشخصيات ودوافعها بحيث تقف على الحدود بين الواقع والخيال السينمائى.. وهنا تجيء لعبة شريف عرفة المفضلة.. فهو مخرج شاب فى خطواته الأولى.. ولكنه «كبير» هو الآخر بموهبته المتدفقة وخياله وجرأته على صنع السينما بحيث تكون سينما فى الأساس.. جديدة ومختلفة وفيها طراجة وانفعاغ الشباب ولو الى الجنون نفسه.. فماذا يمنع.. وشخصية حسن بهلول فى الفيلم هى تجسيد لهذا الجيل كله بشكل ما.. وكما تمثله فى نفس الفيلم مثلاً عناصر متقدمة جداً مثل موسيقى مودى الإمام وتصوير محسن نصر وديكور نهادهج ومونتاج عادل منير.. فهى مجموعة يقودها المخرج شريف عرفة الى اكتشاف قدراتها من جديد.. ويحدث يصبح حسين فهمى مثلاً ممثلاً جديداً تماماً وشديد الجاذبية حتى فى مواجهة عادل إمام فلا تكون هناك مشكلة بل على العكس يكمل كل منهما الآخر.. فليس صحيحاً إذن أن النجم الأوجد يكفى لصنع فيلم جيد.. وإنما لا بد له أيضاً من «اللعبة مع الكبار»!

## رغبة خيرى بشارة المتوحشة.. فى كسب معركة نادية الجندى !

رغم أن كل فيلم هو كيان فنى مستقل بذاته.. فلقد وجدت نفسى لا أستطيع الكتابة عن فيلم «رغبة متوحشة» لخيرى بشارة.. لئون أن أتذكر «الراعى» لعلى بدرخان.. ليس بهدف المقارنة بين الاثنين المأخوذين عن أصل أجنبى واحد هو مسرحية اسمها «جريمة فى جزيرة الماعز» لكاتب اسمه أجوييتى، وبعد المعارك الصحفية المتبادلة بين الفريقين حول من منهما المخطئ.. ومن صاحب الحق وهى مسألة كانت مؤسفة تماما فى حياتنا السينمائية الراكدة والريئة والتي أصبحت تقتل المعارك الوهمية بدلا من الأفلام الجيدة .

ولقد أسفرت هذه المعركة بالذات عن فيلمين تم انجازهما فى وقت واحد، ومن خلال سباق رهيب على طريقة «حلق حوش».. بل وكان ممكنا أن نراهما فى وقت واحد أيضا لولا أن أحدهما لم يجد دار عرض.. ورغم الخلفيات الفنية والأخلاقية لهذه الحكاية المؤسفة والتي ليست هى موضوعنا الآن.. وانما هو العملان كما خرجا بالفعل على الشاشة.. فلقد رأيت شخصا جانبا ايجابيا مفيدا فى الموضوع.. هو خروجنا نحن - المشاهدين - بفيلمين مختلفين عن أصل واحد.. يمكن أن تكون المقارنة بينهما شيئا طريفا نسلى به أنفسنا.. مادام الإفلاس أدى إلى التنافس حتى على «المعيز»..!

ولكن حتى المقارنة نفسها غير واردة ولا ممكنة الآن بين الفيلمين لأننا لم نشاهد بعد فيلم على بدرخان.. وهنا لابد أن يثور سؤال منطقى وهو: فلماذا اذن لا نتحدث عن فيلم..خيرى بشارة كعمل فنى قائم بذاته ويدون كل هذه القلمة.. بل ويدون حتى الإشارة الى أن هناك فيلما آخر عن نفس الأصل المسرحى الايطالى ومن كان

صاحب الحق فى تقديمه ومن كان الغلطان ؟

والجواب ببساطة هو أنه لا يمكنك أولاً بشريا أو نفسيا أن ترى فيلما - أى فيلم - وأنت تفصل عن ذهنك تماماً ضجة هائلة ارتبطت به وفرضت نفسها عليك من خلال صانعيه أنفسهم ومشكلاتهم مع الطرف الآخر ولم تكن أنت المشاهد المسكين صانع هذه الضجة.. ثم لأنك ثانيا لا بد أن تسأل نفسك فنيا بعد مشاهدة الفيلم هل حقق تصوراتك أو توقعاتك عنه وأنت تتابع هذه الضجة ؟ وهل كان يستحق إذن خوض هذه المعركة.. بحيث يصبح هناك ما يستحق فعلا أن نحول مسرحية إيطالية لكاتب مجهول الى فيلم مصرى.. وأرجو ألا يقول لى أحد إن الفكر الإنسانى هو ملك للجميع ومن شكسبير الى موليير.. وأن «بؤساء» فيكتور هوجو يمكن أن يكونوا موجودين فى مصر بقدر ما هم موجودون فى ساحل العاج.. لأن الإجابة البديهية الساذجة ستكون: نعم.. ولكن هل ستنتج فى أن تجعلهم مصريين حقاً؟ ثم هل ستكون فى قصتهم قيمة تستحق نقلها ؟

وعلى ضوء هذه التساؤلات والملاحظات البريئة يمكن أن نتحدث عن رغبة خيرى بشارة المتوحشة للعمل مع نادية الجندى.. وأعتقد أن هذا هو المدخل الحقيقى للحديث عن هذا الفيلم.. بل وأنه كان المدخل الحقيقى حتى لصنع الفيلم نفسه.. وهنا فسوف تفرض ظروف وملابسات «معركة جزيرة الماعز» نفسها مرة أخرى حتى على مستوى العمل الفنى كما رأيناه.. فبشكل ما أصبحت هناك جزيرتان للماعز فى وقت واحد انتهت إحداهما الى بطولة نادية الجندى التى كانت بالتأكيد تحيا جماهيريا وفنيا لا للفيلم الآخر فقط .. بل وللمنتج والمخرج أولا.. فالمنتج الذى كان قد تخصص حتى الآن فى صنع أفلام على مستوى فنى خاص قد لا يحقق دائما النجاح الجماهيرى.. رأى أنه مع مخرج مثل خيرى بشارة يمكن أن يحتفظ بنفس هذا المستوى الفنى الخاص ولكن مع ورقة جماهيرية رابحة ومضمونة هى «نجمة الجماهير» نادية الجندى.. وهذا من حقه تماما الذى لا يمكن أن يناقشه فيه أحد.. فتناية الجندى بالفعل هى أنجح نجمة سيدة بلا نزاع من حيث الاقبال الجماهيرى ثم هى ممثلة يمكن من خلال سيناريو جيد ومخرج فنان تطويعها لما يريدان واستغلالا لشعبيتها الكاسحة عند جمهور خاص.. وأتصور أن هذا بالضبط هو ما كان فى رأس خيرى بشارة الذى بعد النجاح الجماهيرى المفاجئ - حتى له هو نفسه - لعمله مع أحمد زكى فى «كايوريا».. رأى أن يدخل تحديا أكبر بتحقيق

صيفة فنية وتجارية فى نفس الوقت مع نادية الجندى.. التى لم يكن يبدو أن هناك ما يمكن أن يربطها أبدا بنوع سينما خيرى بشارة من قريب أو بعيد.. وأعتقد أن هذا هو التحدى الذى قرر هو أن يخله.. فى الوقت الذى أرادت نادية الجندى من ناحيتها – وهذه مجرد تصوراتى الشخصية طبعاً – أن تجد نفسها بعد أن توقفت فى مجموعة أفلامها الأخيرة عند العنف والحركة، وأن تجرب نوعاً آخر من السينما المختلفة عند هؤلاء الذين يسمونهم «الشبان».. ولعله كان فى ذهنها أيضاً أن خيرى بشارة يمكن أن يكرر نجاح «كابوريا» بشكل أو بآخر.. فحتى لو لم تنتج المغامرة تماماً فليدبها أفلامها هى التى تنتجها بمواصفاتها الخاصة.. وأعتقد أن كل الأطراف فى «رغبة متوحشة» أجرت حساباتها هكذا .

وفى سيناريو وحيد حامد ضمانات نجاح لا شك فيها ويغض النظر عن الأصل الايطالى.. فهناك أولاً فكرة النساء المعزولات عن المدينة فى بيت بعيد فى الصحراء لاثنتى عشر عاماً الى أن يقتحم خلوتهن فجأة رجل أقرب الى المتشرد المغامر الخارج من السجن بكل رغبات الجنس والمال.. ثم هناك ثانياً فكرة الصراع على الكنز المدفون تحت الرمال بين هؤلاء النساء من ناحية والرجل الغريب من ناحية أخرى.. ثم الصراع بين النساء الثلاث من أعمار وتكوينات مختلفة كل منهن على حدة : الأم التى مازالت شابة ومرغوبة.. وابنتها المراهقة فى سن الخطر.. ثم أخت الزوج الذى مات فى السجن الذى دخله عقاباً على خيانتة لبلده، قبض ثمناً لها هذا الكنز الذى لا يعرف مكانه إلا زميله هذا السجين المتشرد الذى فرض نفسه على الجميع .. فالصراع بين النساء الثلاث هو على الرجل الذى أيقظ فيهن بعد طول حرمان فكرة الرجل أصلاً.. ويكل ما فى هذا المكان المعزول من مكبوتات وحشية مدفونة تحت الجلد بالضبط كالكنز المدفون تحت الرمل.. ثم هو صراع أيضاً على الكنز الذى لا يمكن أن يرفضه أحد بل يمكن أن يحقق أحلام الجميع المحبطة .

فالسيناريو غنى بالعناصر الكافية لصنع دراما قوية حول أخطر مغريات السينما: المال والنساء والبقائى العشر الأولى من «رغبة متوحشة» ساحرة حقاً لأنها من صنع «خيرى بشارة الأصلى» الذى بدأ مخرجاً تسجيلياً رائعاً.. فالهوس والايقاع التسجيلي قوى جداً وصورة سمير فرج فى أفضل حالاتها على الإطلاق مع مونتاج نادية شكرى.. ونحن نرى الصعلوك الوسيم محمود حميدة خارجاً من السجن فى طريقه عبر المدينة والصحراء الى بيت هذه العائلة التى يحمل لها سر الكنز.. ولا

يعيب هذه الدقائق العشر التي هي أفضل ما في الفيلم سوى «فلاشات» سريعة في فوتو مونتاج لصور بعض أفلام الكاوبوى تحاول أن تشرح لنا بطريقة «شرشر» أن تكوين شخصية هذا الشاب هو تكوين «الكاوبوى» الذى تثر بمشاهدة أفلامه.. مع أن كل صراع الشخصيات الأربع يعد ذلك لا علاقة لها بالكاوبوى وإنما هو صراع غريزى بدائى حول الجنس والمال مزروع فى أعماق أى أحد منذ بدء الخليقة.. عندما يصل هذا الشاب الموسيم «الصايغ» المغامر بكل عنفه الجسدى والأخلاقي تستيقظ كل الحواس الميتة منذ ١٢ سنة فى الإناث الثلاث.. ولكن العمة العانس التى لم تفقد رغبة الحياة بعد «سهير المرشدى» تكون أسوأهن حالا.. فهى المدفونة فى رمال الصحراء تعثر فجأة على الرجل وتشم أنفاسه الساخنة أيا كانت رائحته.. فقليل من الماء والصابون يكفى لتغيير أى رائحة.. ولذلك تكون أسرع من تسقط فى شرك الرجل والكنز معا.. أما الفتاة المراهقة التى يتفتح أول وعيها بالرجل والرغبة معا فهى ترقص الباليه على سطح البيت الصحراوى وعلى «كارمينابورانا» ولا ندري كيف ولا متى تذهب الى معهد الباليه فى جوف الصحراء الغربية؟!.. وتبقى الأم التى لم تتسحب كل خيوط شبابها ورغباتها المدفونة تماما ولا غطستها القيمة كزوجة رجل كان مهما وبون أن تتنازل عن البنطلون الضيق الملصق بجسدها و«السبوت» الطويل اللامع وأرقى أزياء الشانزلزيه التى لا ندري كيف أيضا تتحرك مثقلة بها فى رمل الصحراء وعقبتها طوال ١٢ سنة دون أن تتسخ وليس هناك «دراى كلين» بالتاكيد ثم عندما نراها تقرأ كتابا فرنسيا عن «روائع السلاطين» وتلوك شعرا فرنسيا تقول فيه إنها تبحث عن شىء ما لا أعرفه شخصا لأنى لا أعرف الفرنسية جيدا.. نتأكد جميعا أننا أمام نادية الجندى شخصا وليست الشخصية.. وهنا مرتبط الفرس فى الفيلم كله ..

إن خيرى بشاره المخرج الموهوب سينمائيا والذى يريد أن يجمع بين المستوى الفنى الراقى والتجاع الجماهيرى من خلال نادية الجندى فى وقت واحد - وهو طموح مشروع كما قلنا بشرط أن يقنعا - ينجح بالفعل فى «فرملة» كثير من مواصفاتها وشروطها وإزماتها المعروفة بحيث تصبح «نادية الجندى» مختلفة بما لا يمكن إنكاره.. وهو الى حد كبير يضعها فى إطار عمل فنى متكامل . وضمن عناصر أخرى يأخذ كل منها حجمه ويؤدى وظيفته الفنية بحيث لا تصبح هى العنصر الوحيد المسيطر والمهيمن والذى يتحرك أى شىء آخر من حوله ويصب فيه فقط مثل أفلامها

الأخرى التي تصممها بنفسها ولكن ينفذها لها آخرون.. ولكن المخرج الذكي ورغم كل سيطرته الواضحة على فيلمه بحيث يجيء كما يريد هو .. ينسى أن نادية الجندى هي مؤسسة سينمائية كاملة لها مواصفاتها الخاصة وشروط نجاحها التي اتفقت أو «تعاقدت» مع جمهورها على أساسها.. وأن هناك بالتالى حدودا ومحاذير لهذا التعاقد يمكن تعديلها أو تطويرها فقط ولكن ليس الخروج عليها والا فلن تبقى هي نادية الجندى فيعرض العمل كله للخطر.. بينما لا يبقى هو نفسه خيرى بشارة كما يريد ومهما بذل من «نضال جبار» في مقاومة النمرة وتقليم أظافرها.. والنتيجة أننا بشكل ما ان نكون أمام لا نادية الجندى ولا خيرى بشارة وسيظل الفيلم نفسه معلقا بين هذه وذالك.. وأعتقد أن هذا هو ما حدث بالضبط . فرغم السيطرة الواضحة للمخرج على النجمة يكفى أنه يسلم لها العنان قليلا لاختيار ملابسها بنفسها مثلا لكي تختار كما لابد أن نتوقع ملابس الكونتيسة وتحرك وسط رمال الصحراء بخطوات المانكان المحسوبة وقوامها الرشيق المشدود وحيث البنطلونات ضيقة جدا.. والبلوزات حديثة جدا وإحداها مكتوب عليها بالفعل «باريس» من جانب ونيويورك من جانب آخر.. لكي يفقد الفيلم كله مصداقيته بمجرد ألا يصدق المشاهد الشخصية ولا المكان.. وبينما تكون ابنتها المراهقة حنان التركية نسخة مكررة منها بالضبط فضلا عن رقصات الباليه ، وكأن نادية الجندى هي التي صممت بنفسها ملابس حنان التركية.. تكون العمة سهير المرشدى هي الوحيدة التي تلبس فستانا بديا أسود كثيبا مطلقا وكأنها هي «الحيطة المائلة» في هذا الفيلم التي لم يستورد لها أحد بنطلونات من باريس هي الأخرى.. وهذه ليست مجرد مسألة أزياء أو شكلية.. وإنما هي فوضى أو تشويش في رؤية الموضوع والمكان أفلتت من سيطرة المخرج لكثرة ما خاض من معارك أخرى فيما يبدو.. وهنا نجد أنفسنا أمام سينما راقية وجادة في بعض المواقع من الفيلم .. ولكنها تضيق في «لحظة» أكثر من مدرسة وأسلوب واجتهاد في مواقع أخرى ما بين التسجيلي والفانتازي والواقعي.. فهناك رقصة بلدى عادية جدا واضح أن نادية الجندى فرضتها من خلال معركة ضارية ومن نفس النوع الذي يمكن أن نراه في فيلميها «الباطنية» أو «خمسمة باب» مثلا .. ولكن المخرج في محاولة لاثبات وجوده - فرض شخصيته على الرقصة - يفرض عليها أغنية إيطالية و «خواجه» إيطالية أنيقا «لابس برنيطة» بحجة أن محمود حبيدة يلح بهذه الرقصة.. والمخرج يتصور أنه بهذه التحايلات الساذجة يجعل منها

«رقصة خيرى بشارة» بينما تظل فى الواقع «رقصة نادية الجندى».. كل هذا الى جانب رقص الباليه.. وموسيقى كارمينا بورانا وشهرزاد.. وأزياء كريستيان ديور.. «وتيمات» المايسترو أحمد الصعيدى الكلاسيكية التى رغم اجتهداها لتركب على الجو أو الموضوع.. وهكذا نجد أنفسنا أمام خليط مشوش من مدارس وأساليب متضاربة من الأساس وتحتاج لتركيبها معا الى عبقري قد واضح أنه لم يكن موجودا فى هذا الفيلم.. ورغم التصوير الممتاز لسمير فرج.. واللحقات الجمالية الرائعة لخيرى بشارة نفسه.. ولكن الموضوع يفتل منه - وليس الأسلوب فقط - بمجرد انتهاء الثلث الأول .. حيث يهبط الإيقاع ويتناقل فى البرودة المتعارضة مع سخونة الصحراء والرغبات نفسها.. فليس هذا هو الصراع المحموم بين ثلاث نساء على رجل ولا على كنز والذي كان يمكن أن يصنع أحداثا أكثر حرارة وتدفقا اذا كانت الرغبة متوحشة حقا.. وليس هنا دافع منطقي لأى حدث .. فسهير المرشدى تستسلم من أول لمسة.. ونادية الجندى تتنازل لها عن الرجل ثم فجأة ترغبه بضراوة.. والطفلة تتحايل وتكذب بقدر غير منطقي من الشر والخبث.. ومحمود حميدة الذى جاء برغبة فى الكنز يعترف فجأة بأنه يحب السيدة ويحلم بها.. بينما السيدة تقتله وتقتل الجميع وتبذل الكنز نفسه لمجرد كذبة لم تتحقق منها وعلى وجه نادية الجندى طوال الفيلم نفسه النظرة المتسلطة المحنقة للجميع وفى كل أفلامها.. فالشخصيات الأربع فى هذا الفيلم باهتة وغير ملائمة للشخصيات باستثناء محمود حميدة الذى هو الاكتشاف الوحيد المدهش فى الفيلم والذي سيطر على الجميع والذي بدوره كان يمكن أن تكتمل الكارثة، ومع عدم نسيان خنان التركى التى نجحت فى أولى خطواتها.. ولكن البعض يتساءل : أين نادية الجندى.. وأين خيرى بشارة.. وأين تقع بالضبط جزيرة الماعز ؟

- كل الناس ١٩٩١/٧/٢١ -

## نماذج من كوميديا يصنعونها بلا خجل

أصبح التلفزيون هو الذاكرة الوحيدة الحية الباقية للسينما المصرية.. فليس هناك أرشيف قومي للأفلام، ولا نسخ موجودة من أفلام مهمة جدا، ومن الممكن أن تعثر على الفيلم بمعجزة ما ثم تجده ناقصا فصلا كاملا .. هكذا ببساطة !.

عندما عثرنا منذ نحو خمسة عشر عاما على نسخة من فيلم «السوق السوداء» وهو أحد الكلاسيكيات المهمة للسينما المصرية من إخراج كامل التلمساني ، ولا تقل قيمته عن «العزيمة»، اكتشفنا أن فصلا منه بلا صوت .. فالسينما عندنا بلا ذاكرة.. ولا تراث.. ولا أرشيف ولا حتى مخزن.. ونيجاتيف بعض الأفلام – وهو الأصل الوحيد الذي يمكن استخراج نسخة منه – ضاع أو تبيد أو احترق، وكأن صانعيه لم يصنعوه أصلا.. أو كأنه لم يكن .

من هنا تجيء أهمية عرض التلفزيون لأفلامنا القديمة.. وإلا فقننا صلتنا تماما بنحو ثلاثة آلاف فيلم هي كل نتاج السينما المصرية وكل تاريخها، ويغض النظر عن القيمة أو المستوى فإن الأفلام الرديئة يجب أن تبقى مثل الجيدة تماما .. أو «كان» يجب أن تبقى..

الوحيدون الذين ربما لا يؤيدون ذلك هم الفنانون أنفسهم الذين شاركوا في ظروف ما في أفلام يتمنون نسيانها، والبعض بلا شك سيحرق نسخ أفلامه القديمة لو استطاع .. ولكن التلفزيون، عندما يفتح الملفات القديمة، يقضح البدايات الساذجة للبعض ويكشف لنا نحن المشاهدين عن أشياء عجيبة !

في يومين متتاليين بالضبط، شاهدت نموذجين لما كان البعض يعتبره كوميديا. والأسماء الكبيرة أو التي أصبحت كذلك الآن، كانت موجودة ولم تستطع أن تنقذ



شيئا. بل أن أحدا لا يدري حتى كيف وافقت هذه الأسماء على المشاركة في أشياء كهذه وتحت أى ظروف ؟

### الزواج على الطريقة الحديثة

فيلم اسمه مثلا «الزواج على الطريقة الحديثة» لابد من أن يثير اهتمامك عندما تعلم أنه من بطولة سعاد حسنى.. وبالبحث فى «الدفاتر» نكتشف أن الفيلم المذكور من إنتاج عام ١٩٦٨ بمعنى أن سعاد كانت قد أصبحت نجمة كبيرة ومحبوبة وقبعت أفلاما جيدة . فلا بد من أن تكون مشكلة الفيلم أنه من إخراج صلاح كريم، الذى أخرج عددا قليلا جدا من الأفلام لم ينجح منها شيء فى الواقع، ولم يستمر هو شخصيا، بينما استمر شقيقه مدير التصوير كمال كريم، الذى صور له هذا الفيلم طبعاً.. ولكن المشكلة كان يمكن أن تكون أرحم بكثير لو لم يصير صلاح كريم على أن يكتب القصة والسيناريو والحوار بنفسه أيضاً، مع أن المسألة موجودة فى السينما العالمية كلها وليس هناك قانون يمنعها.. بل أن هناك مدرسة استحدثتها الموجة الجديدة الفرنسية منذ أواخر الخمسينيات اسمها «سينما المؤلف» بحيث يقوم شخص واحد بصنع كل شيء فى فيلمه .. بل أن كلود ليلوش يصنع هذا ويقوم بتصوير الفيلم أيضاً كـ «كاميرامان». وكل واحد حر طبعاً بشرط أن يكون قادراً على ذلك وموهوباً..

ولكننا سوف نكتشف على الفور، ومن أولى لقطات «الزواج على الطريقة الحديثة» أن لا وجود أصلاً لقصة أو سيناريو أو حوار، وأن هناك فقط سعاد حسنى - وأنا أعنى هذا الكلام بالمعنى الحرفى، لأننا سنشعر أن شخصاً ما وجد أن سعاد حسنى مستعدة لتمثيل فيلم من إخراجها، فقام بسرعة وأمسك بالهاتف واتفق مع بعض الممثلين على أن يقابلوه فى الاسكندرية فى قنلق ما وفى موعد معين... وعندما سألوه حتعمل ايه بالضبط ؟ قال بسرعة : «ما عرقتش لكن احنا معانا سعاد حسنى.. وهناك يطها ربنا»!

ثم هناك - يعنى فى الاسكندرية - صاحب الجميع الى البلاج، وطلب من الممثلين أن يلتفوا فقط حول سعاد حسنى وان يصنعوا أى شيء، فبدأ كل ممثل يؤلف مشهده الخاص تاليفاً قوريا ليعمل «الشوية بتوعه». ولأن معهم «قطعة السكر» سعاد حسنى، فلا بد من أن يحدث شيء جميل وظريف ومحبوب «يشيل الفيلم».

وفى هذا النوع من الأفلام، يتم وضع «الصبي» هكذا : بطله حلوة ومحبوبة تجيد الرقص والغناء وأحيانا «مش مهم» التمثيل، مع أن سعاد حسنى هنا ممثلة رائعة أيضا لحسن الخط، ولأنها لا تجد شيئا تمثله - يصبح ضروريا أن يكون هناك والد طيبة تحبه ويحبها.. وحسن يوسف كان هو الولد الرائع والمنتشر وخفيف الدم فى تلك الأيام.. ويكفى بعد ذلك بعض نجوم الكوميديا لكى يكون هناك فيلم .

ان «ثلاثى أضواء المسرح» كانوا قد بدأوا الانتشار بشكل كاسح حتى أصبحوا ظاهرة عند الناس.. لم يكونوا فرقة مسرحية.. ولا ممثلين.. ولا شىء اطلاقا بعد، وانما مجرد ثلاثة شبان اشكالهم غريبة ومتناقضة .. واحد «تخين» وواحد رفيع.. وواحد طويل وبنظارة.. وكل منهم يقدم نوعا من العبط المتخلف السخيف.. ولكن مجرد حضورهم الشخصى، بلا نص ولا اخراج ولا شىء ابدأ، كان يوجد صدق مخيفا عند الناس ولأسباب مجهولة تماما، ربما لمجرد انهم ابتدعوا نوعا من الغناء التهريجى الذى يقولون فيه «أى كلام».. والغريب أن هذا الكلام من تأليف حسين السيد شاعر عبد الوهاب «الفنانى» وعلى نقات «طبله» واحدة من نوع «نكتور».. الحقنى.. المفضل جوه فى بطنى» أو تعليقات أخرى غنائية عن لاعبي الكرة، وهى أغنيات لا ترقى حتى الى مستوى المونولوجات القديمة.. ومع ذلك، فإن هذا النوع من «فنون التهريج فى الأسواق» جعلهم أسطورة ناجحة جدا عند الناس، بفضل التليفزيون الذى قدمهم فى فوازير رمضان فى مراحلها البدائية الأولى..

والواقع أن «ثلاثى أضواء المسرح» قبل أن يتحولوا الى فرقة مسرحية ناضجة الى حد ما، هم ظاهرة غريبة فى الكوميديا المصرية وتحتاج الى دراسة جادة.. ولكن ما يعيننا هنا الآن هو أنهم سرعان ما التقطتهم السينما طبعيا لينتشرها فى كل الأفلام ومن نون أن تكون لهم وظيفة محددة سوى أن يظهروا حول البطل والبطلة ويقعلوا أى شىء ، فالجمهور «يحب» أن يرى «الثلاثى» ، وهذه قاعدة مهمة جدا فى السينما المصرية..

انهم فى هذا الفيلم طلبة وزملاء لسعاد حسنى وابن خالتها حسن يوسف فى الجامعة.. والجامعة تنظم رحلة فى الاجازة على شاطئ البحر.. وسعاد تغنى أغنية جميلة جدا ومجهولة من كلمات فتحى قورة وتلحين محمد الموجى تسأل فيها زملاها : «قول لى يا هذا.. لماذا.. خدنا اجازة؟» وعلى الرغم من طرافة الكلمات وشقولة اللحن ومرحه، فإن صلاح كريم يعجز عن اخراجه فى شكل استعراضى على

شاطئ البحر، فيكتفى بوقوف كل ممثل أمام الكاميرا ليردد مقطعاً، بينما الآخرون يهتزون من ورائه.. ثم نقضى نصف ساعة قاتلة فى «هزار» سخيف المفروض أنه كوميدى بين طلبة الجامعة فى معسكر الاجازة ! ولأن السيد المؤلف الكوميدى يفقد أى كوميدى، يلجأ الى تقديم الشخصيات الكاريكاتيرية بالتتابع.. فسمير غانم مثلاً لا يملك إلا «ايفيه» واحد يكرره ألف مرة حتى يقتلنا الملل، وهو ادعاء الثقافة وأنه قرأ رأياً معيناً فى مجلة مكسيكية أو هندية أو برازيلية.. ويظل يكرر هذا «الايفيه» حتى نكاد ننتحر.. والغريب أن سمير غانم فى تلك المرحلة كان لا يزال فيها اصلع ويلبس النظارة، كان أضعف أفراد الثلاثى، قبل أن ينضج بوضوح ويصبح الوحيد الذى استمر لأن بعد الرحيل المبكر للضيف أحمد وهو فى قمة عطائه وشبابه، وكان أفضلهم جميعاً، وبعد احتجاج جورج سيدهم، والذى كان يتولى فى هذا الفيلم مسؤولية «الأكل»، فهو جائع باستمرار، يبكى ويولول من أجل أن ياكل. بينما الضيف فكان المنافس لحسن يوسف على حب سعاد حسنى.. فالقصة فى حد ذاتها غريبة جداً!.. اثنان يحبان بعضهما جداً كما هو واضح.. ولكن الفيلم لا يجد مشكلة فى تعقيد هذا الحب كما هى العادة.. ولأنه يريد استغلال امكانات سعاد حسنى بأى شكل، فهو يجعلها تقيم حفلاً خاصاً فى المعسكر احتفالاً بنجاة حسن يوسف من الغرق (الذى لم يكن له أى مبرر أصلاً).. وفى هذا الحفل تقدم سعاد حسنى استعراضاً خاصاً من نوع «بساط الريح» لترقص فيه رقصة من كل بلد .. هندية واسبانية ويونانية.. الى أن تنتهى «بالبلدى» طبعاً، وهو ما تؤكد السينما المصرية دائماً أنه «اجدع» رقص فى الدنيا.. وخلال كل هذه الأحداث يستغل الفيلم، ويوحشية تصور أنها سوف تضحكننا، التكوين الضخم جداً لفتاة مسكينة حاولت - ولا تزال - أن تكون ممثلة «انجيل آرام» التى يسخرون من بدانتها فيجعلونها تحمل الرجال وتضربهم وكناتها جبل متحرك.. ضحك غير انساني، لأن أحقر أنواع الكوميديا هو ما يقوم على عيوب الناس أو عاهاتهم التى خلقها بهم الله.. ان الشيء الوحيد الانسانى فى هذا الفيلم، والذى له قيمة أو علاقة بالفن هو سعاد حسنى نفسها.. هذه الموهبة الاستثنائية التى تفيض بالموهبة والجمال وخفة الروح والقدرات التى بلا حدود.

## الزوج المحترم

وفى اليوم التالي مباشرة، رأيت كارثة كوميدية أخرى فى شكل فيلم اسمه «الزوج المحترم» أخرجه حسن الصيفى عام ١٩٧٧، وكتبه نبيل غلام الذى كان كاتب سيناريو مميزا جدا مع بدايات التلفزيون، ثم لا ندرى ما الذى حدث له عندما تخلى عن موهبته وبدأ يكتب «أى كلام»؟

والبطل هنا هو سمير غانم (بعد ان استقل عن الثلاثى) وبعد أن نجح جدا بمفرده وخلع النظارة ولبس الباروكة وأصبح «فتى أول» لسيل من الأفلام لم يتوقف حتى الآن..

والبطلة أمامه هى صفاء أبو السعود التى بدأت كنجمة استعراضية وكانت قادرة على صنع هذا اللون المقتد من الأفلام الخفيفة المبهجة لأنها تملك مواهب حقيقية كان يمكن استغلالها أفضل لو كانت ظروف السينما المصرية نفسها أفضل. وصفاء تمثل هنا أيضا أمام محمد رضا وهو فى نروة نجاحه كنجم كوميدى فى شخصية «المعلم» التى تعلق بها الناس جدا، والمعلم رضا كان قد أصبح مع صفاء أبو السعود ثنائيا ناجحا فى عدد من المسلسلات الاذاعية الضاحكة، حاولت السينما استغلال نجاحها فى عدد من الأفلام، لكن الفشل طالها كلها، لأن الكوميديا السينمائية عندنا صعبة جدا كتابة وإخراجا !

فالقصة «العبيطة» هنا هى أن صفاء أبو السعود متزوجة من محمد رضا، المعلم الذى يتاجر فى وكالة البيع ويغار عليها جدا، فيفلق عليها الأبواب ويحطم التليفون فوق رأسها حتى لا تكلم فيه أحدا غيره.. وسمير غانم هنا هو عامل التليفونات الذى يجىء لاصلاح الهاتف ، فيظنه المعلم عشيقا لزوجته (ببون أى مناسبة) فيطلقها.. ثم يضرب المعلم محمد رضا كالعادة كل من حوله.. ثم يعيد طليقته صفاء ليعود يشك فيها مرة أخرى، فيطلقها ويضربها ويحطم الهاتف على الرغم من أن البيت فى مكان آخر هذه المرة، وعندما تستدعى من يصلح الهاتف، يرسلون لها «بالصنفة» سمير غانم. فهو على مايبدو عامل الهاتف الوحيد فى مصر كلها.. ويتكرر الضرب والطلاق لثالث مرة فيطلب المعلم من سمير غانم أن يلعب دور «المطل..» ولكن المشكلة كما حدثت فى ألف فيلم مصرى من قبل ذلك، هى أن الزوجة أحببت المطل.. فتتزوجه وتكون هى التى تضرب زوجها السابق، بالحذاء هذه المرة .. وهذا دليل كاف على مدى الاقلاص فى الأفكار التى يكررونها بلا يأس وينسجون حولها أى كلام..

وعناصر الكوميديا «الاضافية» هنا هي يونس شلبى أحد صبيان المعلم فى الوكالة التى يعمل بها.. وكل مهمته، مثل كل الذين يمثلون أمام محمد رضا، هى أن يتحمل الشتائم والضرب على القفا.. ولامؤاخذه.. ويونس شلبى على الرغم من ذلك يجد سطرين يقولهما لأنه كان قد نجح فى مدرسة المشاغبين وأصبح نجما الى حد ما يكرر شخصية الشاب الذى لا يعرف أى شىء عن أى شىء، حتى اسم الفيلم الذى يمثله

أما المسكينان أحمد بدير ونجاح الموجى، فكانا فى بداياتهما المبكرة جدا.. وكان شكلهما هزيعا جدا وهفتانا، ربما من سوء التغذية ..

ولكن الأهم من ذلك أنهم أحضروهما للمشاركة فى هذا الفيلم، ثم نسوا أن يكتبوا لهما أى دور.. وعلى طريقة حسن الصيفى، كان على كل منهما فى اللقطات الوحيدة التى تلتفت فيها الكاميرا اليه أن يعمل «الشوية بتوعه» وهى تعنى أحيانا أن «يتشقلب» الممثل أو يضرب «شقلباظه» ليلفت اليه الانظار.. ولم تكن هذه مشكلة فى الواقع، اذا كان أبطال الفيلم الرئيسيون أنفسهم لا يجدون ما يفعلونه، لأن السيناريست «نسى» أن يكتب السيناريو.. بينما كان المخرج قد انتهى من التصوير.

« الهروب »

اعط للناس البطل الذي يريدونه !

جاء مقاله، بعد أن كان قد ودعنا .  
كان «سامي السلاموني» قد رحل الى بارئته مع  
الشهداء، ولم يكن مقاله قد وصلنا بعد، ونحن في  
حالة صمت لجلال الموقف المهيّب ، اذا بصديق  
مشترك يدخل علينا، يمد يده بالمقال .

- هذا أرسله معي بالأمس سامي السلاموني :  
لم يكن هذا الصديق يعرف أن سامي قد ودع  
حياتنا الفانية منذ ساعات، فمددنا جميعا - في  
التحرير - أيدينا لتتلقف مقاله الأخير، لا لأنه مقاله  
الأخير، بل لأنه من سامي السلاموني .  
فهكذا كنا نمد أيدينا إليه بلهفة وهو يمد يده  
بمقاله، لكن ، هذه المرة، لم يمد سامي يده بمقاله .  
كان قد أرسله مع صديق، فهل كان ياترى يريد أن  
يقول لنا : أنا معكم، ومع قرائي، حتى وأنا هناك، في  
الدار الآخرة ؟

التحرير

فى عشر سنوات أو أقل أو أكثر قليلا أصبحت هناك بالتأكيد سينما جديدة لا يمكن إغفالها.. بدأها شبان - أو من كانوا كذلك منذ عشر سنوات - لم يتفقوا على شىء لأنه لم يجمعهم شىء - فيما يبدو ظاهريا على الأقل - إلا أنهم ضجوا من الصمت والانتظار الى حد الزهق.. فسواء تخرجوا من معهد السينما أو من مصادر أخرى كانت الأبواب مغلقة أمامهم والفرص شحيحة إلا بالطواف فى مواكب المخرجين الكبار - وأحيانا فى أنيالهم - كمساعدين أو تلاميذ أو مجرد تابعين.. وكانت السينما من ناحيتها قد تجمدت وتكلست على قوالب مستحيل الفكك منها والمغامرة بشىء جديد أو أسلوب أو فكرة مجنونة أو نعمة مغايرة.. بينما الدنيا كلها تتغير من حول هذه السينما وينشال المجتمع وينهد من أقصى هذا الطرف الى أقصى الطرف الآخر ، وتتخل مشاكل جديدة واحتياجات وعواطف وطرق سلوك وتفكير على كل تفاصيل الشارع والبيت المصرى - حتى يقط الديكايين - وصانعو السينما المصرية وحدهم لا يريدون أن يتزحزحوا عن أفكارهم التقليدية قيد أنملة - وإن كنت لا أعرف ما هى الأنملة بالضبط - ولا التركيب الانتاجى والتوزيعى للفيلم المصرى يسمح بنفاذ فكرة جديدة أو تناول مختلف لواقع يتغير رغما عن الجميع كل صباح ..

وكانت محاولة لبعض الشبان لتكوين «جماعة السينما الجديدة» قد فشلت عام ١٩٦٨ فى صنع هذه السينما الجديدة فعلا بعد مجرد قيلمين ولأسباب تكمن فى أخطاء هؤلاء الشبان أنفسهم من ناحية، وفى تركيبة السينما المصرية المتكلسة والرافضة للتجديد من ناحية أخرى.

والمفارقة الغريبة أنه عندما كانت هناك جماعة تدعو للسينما الجديدة ولها بيان محدد وأهداف واضحة وشبان متفقون على شىء.. فإنه لم يمكن صنع هذه السينما الجديدة.. ولكنهم عندما بدأوا يعملون واحدا واحدا وكل فى اتجاهه الفردى الذى يحفره بظافره وسط الصخر ويون أى بيان أو اتفاق على شىء.. أصبح واضحا الآن وبعد ربع قرن من عام ٦٨ أن هناك تيارا يمكن اعتباره سينما جديدة يجمع بين عدد من الشبان - الذين أصبحوا كهولا قاربوا الخمسين الآن - ويتحرك كل منهم فى اتجاه متميز عن الآخر وفيما يبدو أنه صدفة.. بينما هى لم تكن صدفة فى الواقع لأن فى داخل كل من هؤلاء الشبان ويقدر ما وحتى الذين كانوا بعيدين حينذاك.. لابد سنجد شيئا متبقيًا وكان كامنا بإصرار كل هذه السنوات.. من أحلام ٦٨

النيلة الفاشلة في السينما ومثل أشياء كثيرة نيلة فشلت في مجالات أخرى !  
ولن يجادل أحد من المتابعين لحركة هذه السينما الجديدة طوال العشر أو  
الخمس عشرة سنة الماضية في أن عاطف الطيب كان أحد أهم الأسماء في هذه  
السينما.. ومنذ «سواق القوتيس» وفيلما بعد فيلم وهذا الشاب الموهوب والمثابر  
بدأ بجيب يكتسب لهذه التيارات الجديدة قوة تدعمها كلها من خلال أفلام تقدم  
المعادل القوى للجدية والاحترام والتقدم الفني في تناول مشاكل الواقع الاجتماعي  
الحقيقي والمثقل على نفسه رأسا على عقب منذ ٧٤.. وتنتجج في الوقت نفسه لأنها  
تحرص على الوعي الاجتماعي والسينما المتقدمة على ضرورة الجذب الجماهيري  
الذي أثبت - في ظروف سينما متدهورة وجمهور متدهور بنفس القدر - أنه يمكن  
أيضا انتشار هذا الجمهور بالقوة أحيانا لمشاهدة فيلم جيد لو كنت مخرجا نكيا بما  
يكفي لصنع ذلك..

ومن هنا يمكن القفز مباشرة الى آخر أفلام عاطف الطيب «الهراب» الذي حقق  
نجاحا جماهيريا كبيرا بموضوع فيه من السياسة والنقد الاجتماعي والجرأة في  
اقتحام الأشياء بقر ما فيه من الاثارة بالمطاردات ومغامرات «الشجيع» أحمد زكي،  
ولكنه هنا الشجيع الذي يتمرد على أوضاع خاطئة فيتعاطف الناس معه حتى لو كان  
مخطئا هو نفسه.. وهي «تيمة» نكية ومضمونة النجاح في السينما العالمية كلها ومن  
«روين هود» الى «بونى وكلايد».. فضلا عن قصة الحب العيشي المستحيل أيضا بين  
هذا المغامر الطريد والراقصة المسحوقة هي أيضا في الأفراح الشعبية طلبا  
«للنقطة» ولحظة حب ولو مسروقة ..

يبدأ سيناريو مصطفى محرم ببطله أحمد زكي وهو ليس نظيفا تماما ولا مثاليا..  
فهو شاب قادم من أعماق الصعيد لتقضى أحراش العمل والصراع المصوم على  
المادة في القاهرة على آخر ما قد يكون «عالقا به» من قيم الريف.. فهو يعمل في  
شركة سياحية وهمية تقوم بخداع العمال التمساء الراغبين في السفر للعمل في  
الول العربية، حيث تستولى منهم على مبالغ كبيرة مقابل الحصول على تأشيرات  
مزورة ولينهبوا بعد ذلك الى الجحيم.. هذا واقع يومي لم يعد يدشننا في صفحة  
الحوادث.. ولكن ما يثير غضب ونخوة الشاب الصعيدى فقط هو أن الشركة تخدع  
هذه المرة بلدياته من نفس قريته «الحاجر» الذين جمع بنفسه أموالهم ولذلك فهو يهدد  
الشركة بإبلاغ البوليس لو سرقتهم لأنها «عيبة في حقه».. ولكنه لم يكن يمانع



مادامت الشركة ترتكب نفس الشيء مع الأعراب فهو بطل «مشروخ» إذن من البداية وليس منزلها تماما كسائر أبطال السينما المصرية المثاليين حتى النخاع.. وهذه نقطة قوة درامية فى تركيب الشخصية تمهد لسلوكها العنيف بعد ذلك .

ولم أقتنع شخصا - ولا أظن أحدا قد اقتنع - بتطورات الجزء الأول من الفيلم الذى هو أضعف أجزائه حينما يلجأ مدير الشركة النصاب مثلا لس قطعة مخدر فى غرفة أحمد زكى، تنهب به إلى السجن حتى لا يبلغ البوليس بانحرافات الشركة.. لأن أدوات الشر عند هذا النوع «المودرن» من النصايين المتأقين أصبحت أكثر دهاء وتطورا من هذه الحيلة القديمة السانجة.. كما لم أقتنع بعد خروج «منتصر» أو أحمد زكى من السجن الذى دخله ظلما، بفكرة تسله الى حفل فخم فى قصر المدير المنحرف متنكرا فى زى «جرسون» الى أن يقتله وهو فى حجرة نومه.. فهذه «سينما أفرنجى» أكثر من اللازم.. ثم لابد أن نندهش ليس لفكرة انتقام البطل المظلوم من ظالميه الذين أدخلوه السجن وسرقوا زوجته ودمروا حياته لأنها رغم تكرارها فى أفلام عديدة تظل فكرة إنسانية محتملة.. ولكننا نندهش أكثر لأن الفيلم يأخذ نفس خط «اللس والكلاب» فى منطقة واسعة منه وفيما يشبه التطابق بون أن يظن صانعوه الى هذا التشابه الواضح، وحيث يصبح منتصر هو «سعيد مهران» الذى تتكرر حوادث انتقامه من ظالميه حتى يتعاطف الناس معه ويكاد يتحول الى بطل شعبى.. أو لعلمهم فطنوا الى التشابه فلم يزعجهم ولكنه يزعجنا نحن، لأنهم حتى لم يغيروا تركيبة الخارج على القانون وبنيت الليل عند نجيب محفوظ وفى فيلم كمال الشيخ وحيث المعنى العميق الواضح هو أن المتمرّد والغانية معا هما نفس النموذج للانسحاق تحت نفس الظروف الاجتماعية.. بينما لا شىء دراميا ولا إنسانيا يبرر أن تكون حالة صدقى فى «الهروب» هى نفس شادية فى «اللس والكلاب».. الغانية التى تقع فى حب المتمرّد وتؤويه وتربط مصيرها بمصيره من أول لقاء.. فهذا توارد خواطر يدعو للانزعاج حقا، بينما هناك ألف وسيلة أخرى أكثر ابتكارا لنسج قصة حب بين رجل على هامش المجتمع وامرأة على نفس الهامش بون أن تكون بالضرورة تلك الراقصة التعيسة فى الأفراح الشعبية..

ولكن هذا لم يكن موضوع الفيلم الرئيسى الذى يمهّد للدخول فيه تدريجيا على أى حال.. فإذا ما تناسينا كل مقدمات الثلث الأول هذه.. تبدأ الخطوط الحاسمة والحقيقية وأخطرها عن استغلال اهتمام الصحافة والرأى العام بحوادث «منتصر»

المتعددة للانتقام من ظالميه.. لشغل الجميع عن مناطق توتر أخرى فى المجتمع مثل هرب «المرأة الحديدية» وحوادث الشغب الملتب بين شباب الجامعات.. وهنا تتصارع ميرستان فى تناول الشرطة لهذه الأزمان كلها.. المدرسة التقليدية كما يمثلها الضابط أبو بكر عزت الذى يؤدى واجبه فى القبض على المنحرفين بالوسائل الواضحة والمستقيمة ويغض النظر عن أى التواء سياسى أو دعائى.. والمدرسة الحديثة التى يمثلها الضابط محمد وفيق العائد من ثورة تدريبية فى أمريكا حاملا كل دهاء وميكافيلية الغاية تبرر الوسيلة وتضليل الرأى العام وشغله بشئ بسيط عن شئ أكثر أهمية.. وتبدأ اللعبة العصرية «الأمريكاني» باستخدام كل الأطراف وضربها بعضها ببعض وصولا الى الهدف.. فالفاس يتعاطفون مع منتصر كبطل مظلوم.. حسنا.. فلنعطهم «منتصر» بطلا يشغل اهتمامهم.. وهنا الجراة غير المسبوقة حقا فى انتقاد بعض أساليب الشرطة .. فهم يجبرون صديق طفولته عبد العزيز مخيون الذى أصبح ضابطا على استدراجه للقرية ولو بالقبض على أمه وشقيقه كرهائن.. ومن هذا النسيج الانسانى الغنى بين المجرم وأمه من ناحية وبين المجرم ورفيق طفولته الضابط من ناحية أخرى.. يصنع الفيلم مشاهد مؤثرة وقوية جدا فى الحوارات المتصائمة بين أحمد زكى وعبد العزيز مخيون.. ثم بينه وبين أمه العجوز المريضة روزو نبيل.. ويصل الفيلم الى ذروته دراميا وسينمائيا فى مشهد جنازة الأم حيث تحتشد قوات البوليس فى وجه قرية كاملة تحمل سلاحها مستعدة لأى مجزرة حماية لحق شباب فى حضور جنازة أمه.. بينما يحتدم الصراع بين أطراف الشرطة المتتافرة نفسها : الضابط الشاب البرئ مخيون.. والضابط الكبير طيب النية واضح القصد أبو بكر عزت.. والضابط الأكبر الحائر بين كل الأطراف حسن حسنى.. والضابط الداهية «العصرى» الذى يدرك أن الشرطة هى عملية سياسية جماهيرية أولا محمد وفيق.. وكل هذه المشاهد هى نرا فى الفيلم يتفوق فيها سينمائيا الى أقصى حد مصطفى محرم وعاطف الطيب ومدير التصوير محسن نصر الذى كعادته يوظف الإضاءة والظلال توظيفا دراميا وجماليا بحيث تصبح شخصية أخرى حية من شخصيات الفيلم تكاد تتنطق وتتحرك هى الأخرى.. تماما مثل موسيقى مودى الامام الذى يؤكد من فيلم الى فيلم عبقرته فى ابتداء الموسيقى السينمائية الصحيحة بمعنى أنها تتبع من الحدث والموقف حتى تصبح جزءا من بنائه العضوى ولايست حلية مفروضة عليه.

فهذا فيلم من لحم وبم وإن وناس حقيقيين وأحداث نقرأها يوميا فى الصحف وفيه جو حميم لاتعاطف الصعاب مع بعضهم كقبيلة واحدة مازالت تحتفظ بآثر ما تبقى من قيم الترابط و«الجذعة» ظالمين ومظلومين.. وإن كانت فكرة «الصقر» الملق فى السماء حتى اذا هبط على الأرض مات.. فكرة قد تكون شاعرية موحية ولكنها مفتعلة وبخيلة على شخصية الشاب الذى وافق على خديعة شركة السياحة مادامت بعيدة عن «بلدياته»، ثم أفاق فجأة وفقط لكى ينتقم ويبحث عن زوجته.. ولم أجد شخصا أية أهداف نبيلة الى هذا الحد لشخصية متتصر تجعله صقرا يلق فى الأعالي. كما اختلف مع الكثيرين فى أن هذا أفضل أنوار أحمد زكى وهو الذى يحمل تعبيرا واحدا طوال الفيلم للشباب المتجه تحت إحساسه بالظلم لأن لأحمد زكى أنوار أفضل من ذلك بكثير وأغنى بالمشاعر والعواطف المتصارعة المتغيرة التى يعيشها تماما كممثل مكتمل بكل المقاييس.. بينما تبرز فى أفضل حالاتها والى حد مدھش هالة صبرى وعبد العزيز مخيون وإن لم يدهشنا كما لم يدهشنا أبو بكر عزت ومحمد وفیق وحسن حسنى لأنهم ممثلون كبار حقا لا يكتشفون عادة عن كل قدراتهم لأنهم لا يعملون كل يوم مع مخرج، إحدى ميزات العديدة ادارة الممثل واكتشافه من جديد مثل عاطف الطيب !

## كشف بأسماء الأفلام المصرية والعربية الواردة في الأجزاء الأربعة واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

الصفحة / الجزء

٢/١٧٣	إتسامة واحدة لا تكفى / محمد بسيوني / ١٩٧٨
١/٣٢٥	أيدا إن أعود/ حسن رمزي / ١٩٧٥
١/٢٥٢	الأبرياء / محمد راضى / ١٩٧٤
١/٢٧٤	الأبطال/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
١/٣٨٩	أبناء وقلة / عاطف الطيب/ ١٩٨٧
٢/١٨٠، ١/٤٠	أبي فوق الشجرة/ حسين كمال / ١٩٦٩
٤/٤٥٤	أثار على الرمال/ جمال منكور / ١٩٥٤
١/٢٧٦	أجمل أيام حياتي/ بركات / مصر/ لبنان/ ١٩٧٤
٣/١٢٠	الاحتياط واجب/ أحمد فؤاد / ١٩٨٣
٣/١٤٥	أحلام مبنية/ محمد لمص / سوريا/ ١٩٨٣
٣/٤٥٤	أحلام هند وكاميليا/ محمد خان/ ١٩٨٨
٢/٢٤٠، ٢٢٢، ٢٢٥	أحنا بقوع الاتوبيس/ حسين كمال / ١٩٧٩
٢ / ٢٠٨، ٢٠٥، ١/ ٢٠٦، ١١٣، ١٠٨	الاختيار/ يوسف شاهين/ ١٩٧١
٣/١٨٩	آخر الرجال المحترمين/ سمير سيف / ١٩٨٤
٤/٥٤٨	آخر كعبه / أحمد بدر خان / ١٩٥٠
٢/٣٦	أخوات البنات/ بركات/ ١٩٧٦
٢/١١٤	الآخرة الأعداء/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢/٩٦	أرزاق يا نينا/ ناصر جلال/ ١٩٨٢
٢/٢٧، ٢/٧١، ١/٨١، ٦٨	الأرض/ يوسف شاهين/ ١٩٧٠
٤/٤٦٤	الأسطى حسن/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٢
٤/٨٩، ٢/٣٩٨، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٠٨، ٢٠٢	أسكندرية ليه/ يوسف شاهين/ ١٩٧٩
٤/٣٤٧	إسماعيل يس في مستشفى المجانين/ عيسى كرامة/ ١٩٥٨

٣/١٠٤	اسود سيناء/ فريد فتح الله منجهرى/ ١٩٨٤
٤/٥٠٠	الاصطفاء الثلاثة/ أحمد ضياء الدين/ ١٩٦٦
٤/١٣٧	اشاعة حب/ قطين عبد الوهاب/ ١٩٦٠
١/١٠٢	الأشراق/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠
٢/٣٧٩	اشياء ضد القانون/ أحمد ياسين/ ١٩٨٢
١/١٢٢	الأضواء/ حسين حلمى المهندس/ ١٩٧٢
١/١٨٥	أضواء المدينة/ قطين عبد الوهاب/ ١٩٧٢
٢/١٧٥	الاعتراف الأخير/ أنور الشناوى/ ١٩٧٨
٢/٤١	أعظم طفل فى العالم/ جلال الشرقاوى/مصر/ لبنان/ ١٩٧٣
٤/٣٢٥	الاعياء الثلاثة/ حسن الصيقى/ ١٩٩٠
٢/٤٦٥، ١/٢٠٧، ١٤٢، ١٣٨، ١٢٠	أغنية على المر/ على عبد الخالق/ ١٩٧٢
٢/١٠٦	أنفواء وأرانب/ بركات/ ١٩٧٧
٢/٤٠٩	الأقدار الدائمة/ خيرى بشاره/ ١٩٨٢
٢/٣٦٢	الأقزام قادمون/ شريف عرفة/ ١٩٨٧
٢/٤٤٢، ١٦٥، ١٠٥	الأقمر/ هشام أبو النصر/ ١٩٧٨
٢/٤٢٠	الأقوياء/ أشرف فهمى/ ١٩٨٢
٤/٤٩١	أمال/ يوسف معلوف/ ١٩٥٢
٤/٤٢٩	الامبراطور/ طارق العريان/ ١٩٩٠
٢/٤٢٩، ٢٦٠	امبراطورية ميم/ حسين كمال/ ١٩٧٢
١/١٤٠	امتثال/ حسن الإمام/ ١٩٧٢
١/٣٦٠	امراتان/ حسن رمزى/ ١٩٧٥
٢/٣٦٦	امراتان ورجل/ عبد اللطيف زكى/ ١٩٨٧
١/٣٦٢	امراة سيئة السمعة/ بركات/ ١٩٧٣
١/٢٨٧	امراة عاشقة/ أشرف فهمى/ ١٩٧٤
٢/٢٢٢	امراة متمردة/ يوسف أبو سيف/ ١٩٨٦
٢/٨٥	امراة من زجاج/ نادر جلال/ ١٩٧٧
١/١٥٦	امراة ورجل/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧١
٢/٤٢٩، ٢٦٠	أمير الانتقام/ بركات/ ١٩٦٤

٢/٦٠	أمير اللواء/ بركات/ ١٩٦٤
١/٣١٥	أميرة حبي أنا/ حسن الإمام/ ١٩٧٤
٢/٣٢	أنا لا عاقلة ولا مجنونة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦
١/٩٩	أنت الى قتلت بابايا/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٠
٢/٤٢٦، ٢٧٣، ٢٥٨	انتبهوا أيها السادة/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٠
٤/٤٢٤	أنت حبيبى/ يوسف شاهين/ ١٩٥٧
٤/٣٨٣	انتصار الشباب/ أحمد بدر خان/ ١٩٤١
٢/٢٤٧	إنحراف/ تيسير عبود/ ١٩٨٥
٢/٢٥٨	الانس والجن/ محمد راضى/ ١٩٨٥
٢/٣٢٤	الاستن بعيش مرة واحدة/ سيمون صالح/ ١٩٨١
٤/٣٢٤	انفجار/ سعيد محمد/ ١٩٩٠
١/١٩٨	انف وثلاث عيون/ حسين كمال/ ١٩٧٢
٢/٤١١، ٢/٣٦٩	اننياب/ محمد شيل/ ١٩٨١
٢/٣٦٢، ٢٢٨	أهل القصة/ على بدرخان/ ١٩٨١
٢/٣٤٠	أه يا بلد أه/ حسين كمال/ ١٩٨٦
٢/٣٦٩	الأرواش/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٦
٢/١٥٠	لونكل زينو حبيبى/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٧
١/٩٤	لوهام الحب/ معلوح شكرى/ ١٩٧٠
٢/٥٠٠	أيام الرعب/ سعيد مرزوق/ ١٩٨٨
٤/٥٠	أيام الغضب/ منير راضى/ ١٩٨٩
٢/٢٩٥	الأيدى القذرة/ أحمد يحيى/ ١٩٧٩
١/٢٥٤	أين عطفى/ عاطف سالم/ ١٩٧٤
٢/١١٤	أيوب/ هانى لاشين/ ١٩٨٤
٤/٥٢٤	بابا عريس/ حسين فوزى/ ١٩٥٠
١/١١٤	باب الحديد/ يوسف شاهين/ ١٩٥٨
٢/٢٨٨	البدائية/ صلاح أبو سيف/ ١٩٨٦
٤/٨، ٢/١٣٢	بداية ونهاية/ صلاح أبو سيف/ ١٩٦٠
٢/٣٨٧	البدرون/ عاطف الطيب/ ١٩٨٧

٢/١٣٩	البديوة العاشقة/ نيازى مصطفى/ مصر/ لبنان/ ١٩٦٣
٢/٩	بديعة/ حسن الإمام/ ١٩٧٥
٣/١١٠	برج المدايغ/ أحمد السبعوى/ ١٩٨٣
٢/٣٣٦	البرى/ عاطف الطيب/ ١٩٨٦
٢/٩١ . ١/١٤٩	بس يا بحر/ خالد الصديق/ الكويت/ ١٩٧٦
٣/٤٨٢	بطل من ورق/ ناصر جلال/ ١٩٨٨
٢/٤٢٠ . ١/٢٩٧	بمبه كشر/ حسن الإمام/ ١٩٧٤
١/٢٤٢	البنات لازم تتجوز/ على رضا/ ١٩٧٣
٢/٧٤	البنات والمرسيدس/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٣
١/٢٣١	بنت اسمها محمود/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٥
١/١٤٠	بنت بديعة/ حسن الإمام/ ١٩٧٢
١/٢٣٧	بنت فوات/ يوسف وهبى/ ١٩٤٢
٢/٢٣٨ . ٢٢٥ . ١/٢٨٠ . ٢٨	البوسطجى/ حسين كمال/ ١٩٦٨
٢/١٦٩ . ١١٣	بيت القاصرات/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٤
٣/١٨٤	بيت القاضي/ أحمد السبعوى/ ١٩٨٤
٤/٢٩٢	البيت الكبير/ أحمد كامل مرسى/ ١٩٤٩
١/١٦٩	بيت من رمال/ سعد عرفه/ ١٩٧٢
٢/٤٨٣	بيروت اللقاء/ برهان علوية/ لبنان/ ١٩٨٢
٢/١٢٦	بين القصرين/ حسن الإمام/ ١٩٦٤
٣/٢٩٣	البيه البواب/ حسن إبراهيم/ ١٩٨٧
٣/٥٠٨ . ٥٠٦	التحدى/ إيناس الدغيدى/ ١٩٨٨
٣/١٥٠	التخشبية/ عاطف الطيب/ ١٩٨٤
٣/٤١٢	التعويذة/ محمد شبل/ ١٩٨٧
٢/٣٤٨	التقرير/ نريد لحام/ سوريا/ ١٩٨٦
٢/٦٥	توحيدة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦
٣/٥١٢ . ٢/٥٢ . ١/١٢٨	ثرثرة فوق النيل/ حسين كمال/ ١٩٧١
٢/٨٣ . ١/٣٣٦	الجبان والحب/ حسنى يوسف/ ١٩٧٥
٤/٤١	جحيم تحت الماء/ ناصر جلال/ ١٩٨٩

جری الوحوش/ علی عبد الخالق/ ١٩٨٧	٣/٤٢١
الجحیم/ محمد راضی/ ١٩٨٠	٣/٣٢٥
جزيرة الشيطان/ نادر جلال/ ١٩٩٠	٤/١٦٥
جعلونی مجرماً/ عاطف سالم/ ١٩٥٤	٤/١٨٥
جفت الموع/ حلمی رقة/ ١٩٧٥	١/٣٢٠
جنس ناعم/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٧	٢/٧٨
الجوع/ علی بدرخان/ ١٩٨٦	٣/٢٩٩
جوهرة/ يوسف وهبي/ ١٩٤٣	١/٢٣٦
الحاجز/ محمد راضی/ ١٩٧٥	١/١٦٣
حائثة النصف متر/ أشرف فهمی/ ١٩٨٣	٣/٣٨
حارة الجوهری/ ملحت السباعی/ ١٩٩٢	٣/٣١٧
حارة الجباب/ حسن الصیفی/ ١٩٨٩	٤/١٢٦
حارة برجوان/ حسين كمال/ ١٩٨٩	٤/٤٦
حالة مرافقة/ سيد طنطاوی/ ١٩٩٠	٤/٤٠٤
الحب الذي كان/ علی بدرخان/ ١٩٧٣	٢/١٥٠، ١/٢٥٦
حب تحت المطر/ حسين كمال/ ١٩٧٥	١/٢٥٠
حب فی الزنزانة/ محمد فاضل/ ١٩٨٣	٣/٢٠
حب لا يرى الشمس/ أحمد يحيى/ ١٩٨٠	٢/٢٩٤
حب من نار/ حسن الإمام/ ١٩٥٨	٢/١٢٦، ١٢٣
حب وجنون/ حلمی رقة/ ١٩٤٨	٤/٤٤٣
حب وكبرياء/ حسن الإمام/ ١٩٧٢	١/١٦٦
حبیبة غیری/ أحمد مظهر/ ١٩٧٦	٢/٣١
حبیبی دانما/ حسين كمال/ ١٩٨٠	٢/٢٩٢، ٢٨٤
حتى آخر العمر/ أشرف فهمی/ ١٩٧٥	١/٣٦٢
حتى لا يطير الخان/ أحمد يحيى/ ١٩٨٤	٣/١٢٦
الحق يفهم/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٦	٣/٣٧٠
حطوة مصرية/ يوسف شاهين/ ١٩٨٢	٢/٣٦٦
الحدود/ نريد لحام/ سوريا/ ١٩٨٤	٣/٢٠٤



٢/٢٣٦	الحرافيش/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٦
٢/٤٣٩	الحرام/ بركات/ ١٩٦٥
٢/١٧٨	الحريف/ محمد خان/ ١٩٨٤
٢/٤٣٦	حسن بيه النغبان/ بركات/ ١٩٨٢
١/٢٠٦	العفيد/ عاطف سالم/ ١٩٧٤
١/٢٨	حكاية من بلننا/ حلمي حليم/ ١٩٦٩
١/٣٦٠	حكائتي مع الزمان/ حسن الإمام/ ١٩٧٣
٢/٣٢٤.٧١	حكمتك يارب/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦
٤/٣١٦	حلاق السيدات/ فطين عبد الوهاب/ ١٩٦٠
٢/١٣٩	الحل الأخير/ عبد الفتاح حسن/ ١٩٣٧
٢/٢٦٥	حياة أو موت/ كمال الشيخ/ ١٩٥٤
٢/٢٤٦	خاتمة من شيء ما/ يحيى الطمى/ ١٩٧٩
٤/٤١٧	خاتم سليمان/ حسن رمزي/ ١٩٤٧
٢/٢١٧	خرج ولم يعد/ محمد خان/ ١٩٨٥
٤/١٩٩	الخروج من الجنة/ محمود نو الفقار/ ١٩٦٧
١/١٦٨	الضطافين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢
٤/٢٢٤	الضطايا/ حسن الإمام/ ١٩٦٢
٢/٢٤٩	خللي بالك من جيرانك/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٩
١/٣١٥. ١٩٢	خللي بالك من زوزو/ حسن الإمام/ ١٩٧٢
٢/٢١١	خللي بالك من علك/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٥
١/١٣٦	الخوف/ سعيد مرزوق/ ١٩٧٢
٢/٣٦٥. ١١٢. ٥٩	دائرة الانتقام / سمير سيف/ ١٩٤٦
٢/١٢٨	دايمًا في قلبي/ صلاح أبو سيف/ ١٩٤٦
٢/٧١	درب الهوى/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٢
٢/٤٧٥	الدرجة الثالثة/ شريف عرفة/ ١٩٨٨
٢/٤٧	نسمة متايل/ عباس كامل/ ١٩٥٤
٢/٤٣٩	دعاء الكروان/ بركات/ ١٩٥٩
٢/٢٤	دقة قلب/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٦

١/١٠١	دلال المصرية/ حسن الإمام/ ١٩٧٠
١/٢٣٣	دنيا/ عبد المنعم شكرى/ ١٩٧٤
٢/٥٠٢	الدنيا جرى فيها إيه/ أحمد السبعولى/ ١٩٨٨
٢/٥٠٤	الدنيا على جناح يمامة/ عاطف الطبيب/ ١٩٨٩
١/١٥٢	ذئاب على الطريق/ كمال صلاح الدين/ ١٩٧٢
٤/٥٦	الذل/ محمد التجار/ ١٩٩٠
٤/١٠٨	الراقصة السياسى/ سمير سيف/ ١٩٩٠
٢/١٣٢، ١/٢٤٦	الرجل الآخر/ محمد بسيونى/ ١٩٧٣
٢/٣٤٢	رجل بمعنى الكلمة/ نادر جلال/ ١٩٨٣
٢/٤٢٥	رجل ضد القانون/ حاتم راضى/ ١٩٨٨
٢/٤٢٩	رجل فقد عقله/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٠
٢/٨٤	رحلة الشقاء والحب/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢
٢/٢٩٤	رحلة التسيان/ أحمد يحيى/ ١٩٧٨
٢/١٠٥	رحلة داخل امرأة/ أشرف فهمى/ ١٩٧٨
٢/٣٢٢	الرحمة يا ناس/ كمال صلاح الدين/ ١٩٨١
٤/٣٧٢	رد قلبي/ عز الدين نو الفقار/ ١٩٥٧
٢/٣٨٦	رصاصة فى القلب/ محمد كريم/ ١٩٤٤
١/٣٠٠	الرصاصة لا تزال فى جيبي/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢/٢٧٨	الريفة/ محمد خان/ ١٩٨٠
٤/٥٨٨	ريفة متوحشة/ خيرى بشارة/ ١٩٩١
٤/٧٥	الإرهاب/ نادر جلال/ ١٩٨٩
٤/٤٨١	روعة الحب/ محمود نو الفقار/ ١٩٦٨
٢/٤٥٩	ريا وسكينة/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٢
٢/٢٢٨، ٥٢، ١/٣١١، ٢٠٠	زائر القجر/ ممدوح شكرى/ ١٩٧٥
١/١٨٨	الزائرة/ بركات/ ١٩٧٢
٢/١٩٢	الزفت/ الطبيب الصيقي/ المغرب/ ١٩٨٤
١/٥٢	زقاق السيد البلطى/ توفيق صالح/ ١٩٦٩
١/٢٤٠	زمان يا حب/ عاطف سالم/ ١٩٧٣

٣/٤٢٧	زمن حاتم زهران/ محمد التجار/ ١٩٨٨
١/٢٢٢، ١٦٣	زهور بريّة/ يوسف فرنسيس/ ١٩٧٢
١/٢٧١	الزواج السعيد/ حلمى رفاة/ ١٩٧٤
٤/٥٩٥	الزواج على الطريقة الحديثة/ صلاح كريم/ ١٩٦٨
٤/٥٩٨	الزواج المحترم/ حسن الصيفى/ ١٩٧٧
٤/٢٦١	الزوجة السابعة/ إبراهيم عمارة/ ١٩٥٠
٤/٤٧٢	الزوجة العذراء/ السيد بدير/ ١٩٥٨
٣/٤٠٤	زوجة رجل مهم/ محمد خان/ ١٩٨٨
٤/٢٨٠	الزوجة رقم ١٢/ فطين عبد الوهاب/ ١٩٦٢
١/٢٢٨	زينب/ محمد كريم/ ١٩٢٠/ ١٩٥٢
٣/٣٦٠، ٨٧	السادة المرتشون/ على عبد الخالق/ ١٩٨٢
٢/٣٤٩	سكّبت اسمك علي الزمال/ عبد الله المصباحي/ المغرب/ ١٩٨٠
٤/٢٢	مباق مع الزمن/ أنور قوادري/ ١٩٩٢
١/١٠٦	السراب/ أنور الشناوي/ ١٩٧٠
٢/٤٧٢، ٢٨	السراب/ بو عسيده/ المغرب/ ١٩٧٩
٣/٤٩٩	سرققات صيفية/ يسرى نصر الله/ ١٩٨٨
٣/٢٧٥	سعد اليتيم/ أشرف فهمي/ ١٩٨٥
٤/١١٣، ١/٢٣٥	سفير جهنم/ يوسف وهبي/ ١٩٤٥
٢/١٥٦، ١٢٩	السقامات/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٧
١/١١٢	سلام بعد الموت/ جورج شمشوم/ لبنان/ ١٩٧١
٤/٢٤٤	سلامة/ توجو مزراحى/ ١٩٤٥
١/١٤١، ١٣٤، ١٢٩	سلامة فى خير/ نيازى مصطفى/ ١٩٢٧
٢/٤٢٠	السفخانة/ أحمد السبعلى/ ١٩٨٢
٤/١٥١	سلفنى ٢ جنبه/ توجو مزراحى/ ١٩٢٩
٣/٦٦	سواق الأتوبيس/ عاطف الطيب/ ١٩٨٢
٤/٢٠١	سوير ماركيت/ محمد خان/ ١٩٩٠
٢/٢٥	سؤال فى الحب/ يركات/ ١٩٧٥
٢/٩٨	سوزى بائعة الحب/ سيمون صالح/ ١٩٧٨

٢/١٩٣، ١١٤، ٧٣	سوينيا والمجنون/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٧
٢/١٤٢، ١٣٤	سى عمر/ نيازى مصطفى/ ١٩٤١
٢/٢١	سيقان فى الوحل/ عاطف سالم/ ١٩٧٦
٢/٢٦٧	شابر السمك/ على عبد الخالق/ ١٩٨٦
٢/٣٦٤	شارع السد/ محمد حسيب/ ١٩٨٦
٢/٤١٥	شاهد إثبات/ علاء محجوب/ ١٩٨٧
٤/٥٩	شباب على كف عقریت/ محسن مجبى الدين/ ١٩٩٠
١/١١٢	شباب فى العاصفة/ عادل صادق/ ١٩٧١
١/١٨٦	شباب يحترق/ محمود فريد/ ١٩٧٢
٢/٣١٧	الشريدة/ أشرف فهمى/ ١٩٨٠
٢/٣٦٢، ٢٢٤، ١٨٦	شفيقة وموتلى/ على بدرخان/ ١٩٧٨
٢/١٦٠	شقة الأستاذ حسن/ حسين الوكيل/ ١٩٨٤
٢/١٠١	شقة فى وسط البلاد/ محمد فاضل/ ١٩٧٧
٢/٩٠	شمس الضياع/ رضا الباهى/ تونس/ ١٩٧٧
٤/٥٦٥	شمشون ولبلب/ سيف الدين شوكت/ ١٩٥٢
١/٤٧	شنبر فى المصيدة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٦٨
٢/٤٢	شوق/ أشرف فهمى/ ١٩٧٦
٢/٢٣٥، ٢٢٠، ١/٢٨	شئ من الخوف/ حسين كمال/ ١٩٦٩
٢/١١٤	الشياطين / حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٧
٤/١٧٠، ٢، ٧٤	الشياطين الثلاثة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٦٤
٤/٢٢٠	الشيطنانة / أحمد النحاس/ ١٩٩٠
٤/٦٠	الشيطنانة التى أحببتى/ سمير يوسف/ ١٩٩٠
٢/٢٨، ١/١٦٨	الشیطان والخريف/ أنور الشناوى/ ١٩٧٢
١/٢٤٨	الشیطان والكرة/ محمود فريد/ ١٩٧٣
١/١٧٢	الشيعة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢
١/٣٢٣	صابرين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٥
٢/١٣٩	صاحب السعادة كشكش بيه/ استيفان روستى/ ١٩٣١
٢/١٥٢، ١٥١	صانع النجوم/ محمد راضى/ ١٩٧٧

٢/١٦٠ . ١٥٨	صنيقى الوفى / فاضل صالح / ١٩٨٤
٣/٥١٩ . ٧٧	صراع فى النيل / عاطف سالم / ١٩٥٩
٢/٤٩	صراع فى الوادى / يوسف شاهين / ١٩٥٤
٢/٢٢٤ . ١٧٨	الصعود إلى الهلوية / كمال الشيخ / ١٩٧٨
١/١٥٩	صور منوعة / أشرف فهمي / محمد عبد العزيز / مذكور ثابت / ١٩٧٧
٣/٣٧٧	الضائعة / عاطف سالم / ١٩٨٦
٢/٢٨٠ . ٢٧٨ . ٢٦٢	ضربة شمس / محمد خان / ١٩٨٠
٣/٣٧٧	ضربة معلم / عاطف الطيب / ١٩٨٧
٣/٣٤٦	الطاحونة / أحمد راشدى / الجزائر / ١٩٨٥
٣/١٥٨	الطائرة المقودة / أحمد التحاس / ١٩٨٤
٢/٤١٢	طائر على الطريق / محمد خان / ١٩٨١
٢/١٤٦	طاقة الاخفاء / نيازى مصطفى / ١٩٤٤
٢/٢٩٠	الظلال على الجانب الآخر / غالب شعث / ١٩٧٥
٤٨٢	ظلمت روى / إبراهيم عمارة / ١٩٥٢
٣/٤٢٠ . ٢٤٠ . ٢/٤٦٤	العار / على عبد الخالق / ١٩٨٢
٤/٣٦٤	عائشة / جمال مذكور / ١٩٥٣
١/١٤٧	العاطفة والجسد / حسن رمزى / ١٩٧٢
٢/٥٥	عالم عيال / محمد عبد العزيز / ١٩٧٦
٢/٤٧٨ . ٤٧٣	عبور / محمود بن محمود / تونس / بلجيكا / ١٩٨٢
١/٣٠٣	عجايب يا زمن / حسن الإمام / ١٩٧٤
٤/٥٧	العجز والبطلجى / إبراهيم غففى / ١٩٨٩
٢/٢٨٩	عذاب الحب / على عبد الخالق / ١٩٨٠
٢/٢٩٤	العذاب امرأة / أحمد يحيى / ١٩٧٧
١/٣٦٨	العذاب فوق شفاة تبتسم / حسن الإمام / ١٩٧٤
٣/٤١	العزراء والشعر الأبيض / حسين كمال / ١٩٨٣
٢/٩٨	عزراء ولكن / سيمون صالح / ١٩٧٧
٢/٣٢٨ . ٣٠٩	العرافة / عاطف سالم / ١٩٨١
٢/٩١	عرس الزين / خالد الصنيق / الكويت / ١٩٧٧

عريس الهنا/ محمود فريد/ ١٩٧٤	١/٢٩١
عريس من استنبول/ يوسف وهبي/ ١٩٤١	١/٢٢١
العزيمة/ كمال سليم/ ١٩٢٩	٤/٥٧٢، ٢/٣٨٧، ١٤١، ١٢٩
عشملوى/ علاء محجوب/ ١٩٨٧	٢/٤١٥
عصابة حمادة وتوتو/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢	٢/٤١٦
عصر القناب/ سمير سيف/ ١٩٨٦	٢/٣٠٨
المصفور/ يوسف شاهين/ ١٩٧٤	٢/٢٠١، ٤٩، ١/٢٩٢
العقرب/ عادل عوض/ ١٩٩٠	٢/٨٤
على باب الوزير/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢	٤/٤١٨
على ورق سوليفان/ حسين كمال/ ١٩٧٥	١/٣٤٦
عماشه فى الأغال/ محمد سالم/ ١٩٧٢	١/١٩٤
عمر قتلتك الرجولة/ مرزاق علواش/ الجزائر/ ١٩٧٧	٢/٩٠
عنتر شاييل سيفه/ أحمد السبعلى/ ١٩٨٢	٢/٩٩
عندما يسقط الجسد/ نادر جلال/ ١٩٧٧	٢/٨٥، ٨١
العوامة ٧٠/ خيرى بشارة/ ١٩٨٢	٢/٤٠٩
عودة الابن الضال/ يوسف شاهين/ ١٩٧٦	٢/٢١٢، ٢٠١، ٤٧
عودة مواطن/ محمد خان/ ١٩٨٦	٢/٣٢٩
عيب يا لولو.. يا لولو عيب/ سيد طنطاوى/ ١٩٧٨	٢/١٨٢
عيلة زيزى/ فطين عبد الوهاب/ ١٩٦٢	٤/٢٠٦
غابة من السيقان/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤	١/٢٨٤
غدا يعود الحب/ نادر جلال/ ١٩٧٢	١/١٦٢، ١٦١
غرام فى الكرتك/ على رضا/ ١٩٧٦	٢/٢٨٢
غرام وانتقام/ يوسف وهبي/ ١٩٤٤	٤/٢٦٢، ١/٢٣٠
غروب وشروق/ كمال الشيخ/ ١٩٧٠	١/٩٠
غروب فى بيتي/ سمير سيف/ ١٩٨٢	٢/٤٠٣
غزل البنات/ أنور وجدي	٢/٤٤١، ٢/٢٨٧
القول/ سمير سيف/ ١٩٨٢	٢/٩
الغيرة القاتلة/ عاطف الطيب/ ١٩٨٢	٢/٢٢

٢/٣٣	الفاتنة والمصلوك/ حسين عمار/ ١٩٧٦
٢/٨٥	فتاة تبحث عن الحب/ تاجر جلال/ ١٩٧٧
٢/٢٥٢	فتوات بولاق/ يحيى الطمى/ ١٩٨١
٢/١٣١	الفتوة/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٧
٣/١٤١	فتوة الناس الغلبة/ نيازى مصطفى/ ١٩٨٤
٢/٤٥٧	فقراء لا يخطون الجنة/ مدحت السباعى/ ١٩٨٤
٤/٢٠٧	فى بيتنا رجل/ بركات/ ١٩٦١
٣/٤٦٨	فيروز هاتم/ عباس كامل/ ١٩٥١
١/٢٥٠	قاع المدينة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤
٢/٣٥٩	قاهر الزمن/ كمال الشيخ/ ١٩٨٧
٢/٣٤٥	قاهر الظلام/ عاطف سالم/ ١٩٧٩
٤/١٩٤	قاهر الفرمان/ ناصر حسين/ ١٩٨٨
٤/٣٣٣	القاهرة ٢٠/ صلاح أبو سيف/ ١٩٦٦
٣/٣٦٤	القطار/ أحمد فؤاد/ ١٩٨٦
٢/١١١	قطعة على نار/ سمير سيف/ ١٩٧٧
٢/٢٨٢	قصص الحريم/ حسين كمال/ ١٩٨٦
٤/٤٠٨	قلبي دليلي/ أنور وجدى/ ١٩٤٧
٢/٩٤	قمر الزمان/ حسن الإمام/ ١٩٧٦
٢/٤٤٢	قهوة الموارنى/ هشام أبو النصر/ ١٩٨٢
٤/٢٥٥	كابوريا/ خيرى بشارة/ ١٩٩٠
٤/٦٢	كتيبة الإعدام/ عاطف الطيب/ ١٩٨٩
١/٣٤٠	الكتاب/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٥
٣/٢٧٤	كراكون فى الشارع/ أحمد يحيى/ ١٩٨٦
٢/٣٣٨، ٣٣٠، ٨٤، ١٣	الكرنك/ على بدرخان/ ١٩٧٥
٢/٦٧	الكروان له شفايف/ حسن الإمام/ ١٩٧٦
٢/٩٠، ٨٣	كفانى يا قلب/ جسن يوسف/ ١٩٧٧
٢/٤٨٣	كفر قاسم/ برهان علوية/ سوريا/ لبنان/ ١٩٧٤
١/١٤٦	كلمة شرف/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٢

الكيف/ على عبد الخالق/ ١٩٨٥	٣/٤٢١، ٢٤٠
لا أنام/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٧	٢/١٣١
لاشين/ فريتمز كرامب/ ١٩٢٩	٢/١٣٩
لبنان لماذا/ جورج شمشوم	٢/٩٠
لحظات خوف/ حسن رضا/ ١٩٧٢	١/١٨٢
لست شيطانا ولا ملاكا/ بركات/ ١٩٨٠	٢/٢٦٨
لصوص على موعد/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠	١/١٠٢
لغة الحب/ زهير بكير/ ١٩٧٤	١/٢٧٨
لك يوم يا ظالم/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥١	٢/١٣١
الرجال فقط/ محمود ذو الفقار/ ١٩٦٤	٤/١٢٠
اللعب بالنار/ محمد مريوق/ ١٩٨٩	٤/٢٥٦
اللعب مع الكبار/ شريف عرفة/ ١٩٩١	٤/٥٨٦، ١٧٧
إن أعترف/ كمال الشيخ/ ١٩٦١	٤/٥٥٧
لهاليو/ حسين فوزي/ ١٩٤٩	٤/٥٢٤
ليال/ حسن الإمام/ ١٩٨٢	٣/١٤
ليقتي ما عرفت الحب/ أنور الشناوي/ ١٩٧٦	٢/٢٨
ليلة الدخلة/ مصطفى حسن / ١٩٥٤	٤/١٥٨
ليلة القيص على فاطمة/ بركات/ ١٩٨٤	٣/١٢٩
ليلة غسل/ محمد عبد العزيز/ ١٩٩٠	٤/٩٦
ليل وقضبان/ أشرف فهمي/ ١٩٧٣	٢/٢٩٩، ١٩١، ٤٣
ليلى بنت الريف/ توجو مزراحي// ١٩٤١	٢/٤٥٠
مائة وجه ليوم واحد/ كريستيان غازي/ لبنان/ ١٩٧٢	١/١٥٠
الماضي المجهول/ أحمد سالم/ ١٩٤٦	٤/٢٧١
المتشردان/ السعيد صادق/ ١٩٨٣	٣/١٠٤
المتوحشة/ سمير سيف/ ١٩٧٩	٢/٢٦١
المجنونة/ حلمي رظة/ ١٩٠	٤/١٠١
المجهول/ أشرف فهمي/ ١٩٨٤	٣/١٠٧
المحفلة معايا/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢	٢/٤٢٧، ١٩٥



١/٢٥٨	مدرسة المشايخين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٣
٢/١٠٦٠٥١	الفتنوني / سعيد مرزوق/ ١٩٧٦
١/٢٢٨	المرأة التي غلبت الشيطان/ يحيى العلمي/ ١٩٧٣
٢/١٧	الزنيكا في خطر/ محمود فريد/ ١٩٧٦
١/٢٨	المستحيل/ حسين كمال/ ١٩٦٥
٢/٤٠٨.٤٠٤.٣٦٠	المشبهه/ سمير سيف / ١٩٨١
٢/٢٢٥	الطارد/ سمير سيف/ ١٩٨٥
١/٣١٧	المطلقات/ اسماعيل القاضى/ ١٩٧٥
٢/٣١٧.٢٩٩.١٩١	مع سبق الإصرار/ أشرف فهمي/ ١٩٧٩
٤/٦٨	المفتصبين/ سعيد مرزوق/ ١٩٨٩
٢/٥٢	المفتواتي/ سيد عيسى/ ١٩٨٣
١/٢٢٢	ملك الرحمة/ يوسف وهبي/ ١٩٤٦
٢/٣٩	ملك التاكسي/ يحيى العلمي/ ١٩٧٦
٢/٥٠٢	اللائكة لا تسكن الأرض/ سعد عرفة/ ١٩٩٥
١/١١٠	ملكة الليل/ حسن رمزي/ ١٩٧١
٤/٣٢٨	المليونير/ حلمي رفاة/ ١٩٥٠
٤/٥٨١	المواطن مصري/ صلاح أبو سيف/ ١٩٩١
٢/٣٦٢	موعد على العشاء/ محمد خان/ ١٩٨١
٤/٢٨	المولود/ سمير سيف/ ١٩٨٩
٤/٣٢٠	مولد وصاحبه غايب/ ناصر حسين/ ١٩٩٠
٢/١٧	مولد يا دنيا/ حسين كمال/ ١٩٧٥
١/١٠٠.٥٨.٥٥	المومياء/ شادي عبد السلام/ ١٩٧٥
٢/٢٢٠.٥٢.١/٢٦	ميرامار/ كمال الشيخ/ ١٩٦٩
١/٤٢	الناس التي جوه/ جلال الشرقاوي/ ١٩٦٩
٢/٤٥٠	نجوم النهار/ أسامة محمد/ سوريا/ ١٩٨٨
٤/٣٦٠	نداء الدم/ ياسين اسماعيل ياسين
١/٢٥٢	النداهة/ حسين كمال/ ١٩٧٥
٢/٦٥	نغم في حياتي/ بركات / مصر/ لبنان/ ١٩٧٥

٢/١٧٣	النمر الأسود/ عاطف سالم/ ١٩٨٤
٣/٣٨٠	النمر والأنتى/ سمير سيف/ ١٩٨٧
١/٩٨	نهاية الشياطين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٠
١/٣٣٢	هذا أحبه وهذا أريده/ حسن الإمام// ١٩٧٥
٤/٥١٥	هذا جناه أبى/ بركات/ ١٩٤٥
٤/٦٠٠	الهروب/ عاطف الطيب/ ١٩٩١
٣/٢٥٣	الهفوت/ سمير سيف/ ١٩٨٥
٣/١٢٥	واحدة بواحدة/ نادر جلال/ ١٩٨٤
٤/٥٤٤	الواد سيد النصاب/ ناصر حسيق/ ١٩٩٠
١/١٠٢	الوادى الصفير/ ممنوح شكرى/ ١٩٧٠
٢/١١٠	وثائهم الشيطان/ كمال الشيخ/ ١٩٧٨
٣/٥٠٧	الوحوش الصغيرة/ عبد اللطيف زكى/ ١٩٨٩
٢/١٢٨	وداد/ فريته كرامب/ ١٩٣٦
٣/٢٢٢	الوداع يا بونايرت/ يوسف شاهين/ ١٩٨٥
٢/١٢٢	وسقطت فى بحر العسل/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٧
١/١٥٢	الوشمة/ حميد بناتى / المغرب/ ١٩٧١
٢/٤٥	وعادت الحياة/ نادر جلال/ ١٩٧٦
٢/٤٥٧، ٣٥٣	وقييت ضد مجهول/ مدحت السباعى/ ١٩٨١
٣/٨	وكالة البلح/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٢
١/٣٦٤	وكان الحب/ حلمي رفلة/ ١٩٧٤
٣/٩٥	ولا من شاف ولا من درى/ نادر جلال/ ١٩٨٣
٢/٣١٩، ٢٩٩	ولايزال التحقيق مستمرا/ أشرف فهمى/ ١٩٧٩
٢/٨٣، ١/١٣٤	ولد وينت والشيطان/ حسن يوسف/ ١٩٧١
١/١٨٤	ولدى/ نادر جلال/ ١٩٧٢
١/٣٥٧	ومضى قطار العمر/ عاطف سالم/ ١٩٧٥
٢/٣٢٤، ٧١، ١/٣١٨	يارب توبة/ على رضا/ ١٩٧٥
٢/١٣٩	ياقوت/ إميل روزييه/ ١٩٣٤
٣/٥٢٥	يحيى الحب/ محمد كريم/ ١٩٣٨

يوم الأحد الدامى/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٥	١/٣١٢
اليوم السادس/ يوسف شاهين/ ١٩٨٦	٣/٣٢١
يوم سعيد/ محمد كريم/ ١٩٤٠	٢/٣٨٨
ياناس ياهور/ عاطف صالح/ ١٩٩١	٤/٥٠٩
يوم مر يوم حلو/ خيرى بشارة/ ١٩٨٨	٤/١٩
يوميات نائب فى الأرياف/ توفيق صالح/ ١٩٦٩	١/٣٢

**إعداد: يعقوب وهبى**

## آفاق السينما

### • صدر في هذه السلسلة •

- ١- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البندارى - يعقوب وهبى
- ٢- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
- ٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
- ٤- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح لرويش
- ٥- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
- ٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
- ٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمري
- ٨- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
- ٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
- ١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
- ١١- أطيار وظلال..... عبد الحميد حواس
- ١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الفنى داود
- ١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامنى
- الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبى
- ١٤- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما ..... د. وليد سيف
- ١٥- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامنى
- الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢..... إعداد : يعقوب وهبى
- ١٦- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل
- ١٧- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامنى
- الجزء الثالث ١٩٨٢ - ١٩٨٨..... إعداد : يعقوب وهبى

١٨ - السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائي كمال عطية)

١٩ - الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامي السلاموني

الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ - ١٩٩١ ..... إعداد : يعقوب وهبي

## ●● الكتاب القادم :

- من كتابات الناقد فتحي فرج ..... إعداد وتقديم : سمير فريد

رقم الإيداع: ٢٠٠١/١٥٧٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر  
(موراليتي سابقاً)





السامي السامري

## سامي السامري

من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦

حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥  
 بعلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما ١٩٧١  
 عضو جمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧  
 عضو مجلس إدارة نادي السينما بالقاهرة  
 كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية في جريدة المساء  
 ومجلات الطلبة والكواكب والهلال والسينما والمسرح  
 ونشرة نادي السينما

أصدر ثلاثة كتب غير دورية هي : كاميرا ٧٨ ، و كاميرا ٧٩ ، و كاميرا ٨٠ .

أحد كتاب : جمجمة الفيلم ٢٤ سنة سينما .

كان يعمل نقاداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .

قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هي :

١٩٧١ - مدينة، المعهد العالي للسينما .

١٩٧٢ - دليل، جمعية الفيلم .

١٩٧٣ - كلوب، شركة تفرار .

١٩٨٢ - الصباح، المركز القومي للسينما .

١٩٨٨ - القطار، المركز القومي للسينما .

١٩٩١ - اللحظة، التليفزيون المصري .

شارك في إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل :

«لحوم وأفلام» و «سينما الأمن واليوم» .

حصل على عدد من الجوائز منها :

جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدينة» .

جائزة النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلم «امرأة عاشقة» ، والرسالة ١٩٨٥ عن فيلم

جائزة شرف شخصية ١٩٨١ من المركز الكلاويكي المصري .

جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح» .

وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .

جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح» .

الجائزة القومية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم

توفي يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١

Bibliothèque Alexandrina



0479074



النسخة رقم ١٠٠٠